

# A3manos

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD  
CUBANA DE DISEÑO

ISSN: 2412-5105 RNPS 2370



# A3manos

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD CUBANA  
DE DISEÑO

No. 17. (E) – mayo 2022

**Director General**

Dr.C. Sergio L. Peña Martínez

**Director Científico**

Dr.C. José Luis Betancourt Herrera

**Editor Ejecutivo**

Dr.C. Juan Emilio Martínez Martínez

**Editora**

Lic. Nayelis Herrera Martínez

**Equipo Editorial**

MSc. Amarilis Matamoros Tuma

MSc. Fernando A. Peón Sánchez

MSc. Amarilis Pérez Matos

**Corrección y Estilo**

Lic. Nayelis Herrera Martínez

**Diseño**

MSc. Eviel Ramos Pérez

-----  
Instituto Superior de Diseño

Universidad de la Habana

Belascoaín No710e/ Estrella y Maloja,

Centro Habana, La Habana.

Teléfono: +53 78745101

Web: <http://a3manos.isdi.co.cu>

Email: [a3manos@isdi.co.cu](mailto:a3manos@isdi.co.cu)

Imagen de portada

VAJILLA DE CAFÉ Y TÉ PARA EL ISDI.

Trabajo de fin de carrera

Autora: Marieli Capote Rodríguez

Tutora: MSc. Milvia Pérez Pérez

Publicación de Editorial ISDI

Versión Impresa ISSN solicitado

Versión On-line ISSN: 2412-5105

No: 17 de 2022

Inscrita en el Registro Nacional

de Publicaciones Seriadas

número 2370, folio 190, Tomo III

- 3 EDITORIAL  
Lic. Paola Nuovo Gómez
- 5 DISEÑO CERÁMICO Y MODELOS PRODUCTIVOS.  
Lic. Carlos García Estades
- 12 PASO A PASO DE UN MURAL CERÁMICO.  
Lic. María Eugenia Cubero Ugalde  
Lic. Leonela Rojas Guzmán  
Lic. Ana Laura Fernández Fernández
- 17 ACERCAMIENTO AL SURGIMIENTO DE LA CERÁMICA ARTÍSTICA EN CUBA.  
Dr.C. Manuel Fernández Velázquez
- 23 LUMINARIAS PARA ESPACIOS INTERIORES (POLÍMITA DE CUBA) PRODUCIDAS A PARTIR DE LA TECNOLOGÍA DE PORCELANA EN LA UNIVERSIDAD DE GZHEL.  
MSc. Gladys Parrado Cruz
- 32 ESTUDIO, METODOLOGÍA DE MEJORAMIENTO Y APLICACIONES DE LAS ARCILLAS DE NICARAGUA.  
DI José Leandro Mendoza Cuenca
- 40 ELOGIO DEL PORRÓN DE ZAFRA Y EL TINAJÓN CAMAGÜEYANO.  
DI. Cristina Corral García
- 45 APLICACIONES DE ARCILLA DE SAUCILLO COMO ENGOBE VÍTREO.  
MFA Adán Sáenz Díaz  
Lic. Ramón Durán
- 49 MATERIALES CERÁMICOS EN GENERAL Y EN MÉXICO.  
Dr. Juan Manuel Oliveras y Alberú
- 54 LA COLECCIÓN DE CERÁMICA ARTÍSTICA CUBANA: EL MUSEO.  
MSc. Surisday Reyes Martínez
- 58 CARACTERÍSTICAS DE LA FORMACIÓN PROFESIONAL DE CERAMISTAS EN LA UNIVERSIDAD ESTATAL DE GZHEL. HISTORIA Y ESTADO ACTUAL.  
C. Dr. Olga A. Pervozvanskaya  
C. Dr. Rusovich-Yugay Nam Sun
- 63 PROYECTO ISDI: FORTALECIMIENTO DE LAS EXPERIENCIAS ENTRE EL INSTITUTO SUPERIOR DE DISEÑO - UH Y EL PROYECTO KERACOM.  
Ing. Ariel Curbelo Varela  
MSc. Gladys Parrado Cruz
- 68 DESDE LA ACADEMIA: LIBRO: MADRES ADOLESCENTES EN INSTITUCIONES: LA FABRICACIÓN DE CERÁMICA Y LA CREACIÓN DEL YO.  
Dra. Rosilda Sá
- 71 DESDE LA ACADEMIA: LIBRO: "DISEÑO EN CERÁMICA".  
Dr. Juan Manuel Oliveras y Alberú
- 73 DISEÑADOR Y SU OBRA: LA IMAGEN DE LA JUVENTUD MILITAR EN LA HISTORIA DE LA CERÁMICA ARTÍSTICA.  
MSc. Bordushevich Ekaterina Olegovna
- 76 RELACIÓN DE AUTORES EN EL PRESENTE NÚMERO
- 80 ARBITRARON EL PRESENTE NÚMERO

## EDITORIAL:

Lic. Paola Nuovo Gómez – Italia

## El material del que estamos hechos – Entender para crear.

La cerámica está ligada a la historia de la humanidad desde tiempos remotos. Los restos de mayor antigüedad comprobada son los de un tazón hallado en las cuevas de Xianredong, provincia de Jiangxi, China, que datan de hace unos 20 millones de años. Estamos hablando aquí de que nuestros ancestros ya producían cerámica en el Paleolítico superior. Ello puede considerarse como una de las primeras revoluciones tecnológicas de la humanidad dado que, a más de recipientes funerarios, amuletos y deidades femeninas de 31 mil años de antigüedad, el trabajo de la arcilla ayudó a proveer de utensilios necesarios y eficientes para transportar, conservar y distribuir el agua y los alimentos (también cocinar estos últimos). Y ni qué hablar tiene la importancia del material cerámico en la construcción, en todas las escalas, usos y épocas. La relación entre cerámica y humanidad alcanza a permear, incluso, varias mitologías sobre la creación por intervención de los dioses, quienes moldean a los primeros seres humanos a partir de la arcilla o usan procesos análogos a los de la alfarería (véase el Génesis de la Biblia judeo-cristiana, o los mitos de Babilonia y Sumeria, o en el texto del Popol Vuh, de los quiché de la Guatemala precolombina).

Esto proporciona al material cerámico y sus técnicas de elaboración un halo de proximidad a lo primordial humano que no puede encontrarse en los materiales más recientes y cada vez más alejados de toda procedencia natural que han desbancado el uso intensivo de la cerámica en la producción de objetos y utensilios, como los plásticos o la fibra de vidrio. Piénsese nada más en que una mayoría de los utensilios que tienen que ver directamente con la intimidad de nuestra dimensión física: los platos de donde tomamos nuestros alimentos, los vasos y tazas de donde ingerimos bebidas, la bañera, el bidet, el retrete donde apoyamos el cuerpo, el lavamanos donde higienizamos partes del mismo, todo lo aceptamos normalmente como hecho en cerámica y basta; cualquier otro material nos parecería 'extraño'. Esta aura o 'halo de proximidad' (o intimidad, casi genealógica y de segura potencia simbólica) es una de las fortalezas con que podemos contar desde el momento mismo en que decidimos trabajar la arcilla, como producción unitaria o masiva.

Otra fortaleza del material deriva de su disponibilidad relativamente alta y, a la vez, en extremo personalizada desde un punto de vista geográfico, lo cual posibilita, ya sea su extracción directa por parte de quien habrá de aplicar su voluntad de forma sobre él (y con ello una importante reducción en los costes de producción), ya sea la explotación de las características únicas derivadas de los componentes del suelo de la localidad de extracción. Esto último, en particular, es razón fundamental por la que los diseñadores cerámicos deben comprender en profundidad las cualidades estructurales del material con el que tratan y los procesos físico-químicos que se desarrollan durante el proceso productivo, de manera no solo de alcanzar un óptimo resultado sino de introducir innovaciones en su campo de aplicación. Las impresoras 3D que usan arcilla en lugar de filamento PLA<sup>1</sup> y los experimentos en el campo de la arquitectura con impresoras 3D gigantes orientadas al campo de la edificación<sup>2</sup> llevan aún más allá esa necesidad de implicación del profesional,

## The material we are made of – Understanding to create.

Ceramics have been linked to the history of humanity since ancient times. The oldest known remains are those of a bowl found in the caves of Xianredong, Jiangxi province, China, dating from about 20 million years ago. We are talking here that our ancestors already developed production of pottery in the Upper Palaeolithic. This can be considered as one of the first technological revolutions of humanity given that—in addition to funerary containers, amulets and female deities 31 thousand years old—the working of clay helped to provide necessary and efficient utensils to transport, preserve and distribute water and food (also cook the latter). Not to mention the importance of ceramic material in construction, in all scales, uses and times. The relationship between ceramics and humanity even permeates several mythologies about creation through the intervention of gods, who shaped the first human beings from clay or used processes analogous to those of pottery (see the Genesis of the Judeo-Christian Bible, or the myths of Babylon and Sumer, or in the text of the Popol Vuh, of the Quiché of pre-Columbian Guatemala).

This gives the ceramic material and its elaboration techniques a halo of proximity to the primordial human that cannot be found in the most recent and increasingly far from any natural origin materials that have superseded the intensive use of ceramics at an industrial production level, such as plastics or fiberglass. Just think of a majority of the utensils that have to do directly with the intimacy of our physical dimension: the plates from which we take our food; the glasses and cups from which we drink; the bathtub, the bidet or even the toilet where we rest the body, the sink where we sanitize parts of it. We normally accept all of this as made of ceramic and that's enough; any other material would seem 'strange' to us. This aura or 'proximity halo' (or intimacy, almost genealogical and of certain symbolic power) is one of the strengths we can count on from the very moment we decide to work with clay, as unitary or massive production.

Another strength of the material derives from its relatively high and extremely personalized—from a geographical point of view—availability, which makes it possible, either its direct extraction by the one who desire to apply its 'will to shape' on it (and thus getting a significant reduction in production costs), either the exploitation of the unique characteristics derived from the soil components of the extraction locality. The latter, in particular, is the fundamental reason why ceramic designers must understand in depth the structural qualities of the material they deal with and the physical-chemical processes that take place during the production process, so as not only to achieve optimum result but to introduce innovations in its field of application. The 3D printers using clay instead of PLA filament and the experiments in the field of architecture with giant 3D printers construction-oriented take even further this need for the involvement of the professional, the designer, the craftsman, the artist, the maker in short, with the ceramic material, in order to deal with the intermediary software provided with sufficient knowledge and security.

<sup>1</sup> A modo de ejemplo: <https://www.3dnatives.com/es/clay-xyz-impresora-3d-arcilla-170520172/#!> ; o cinco minutos de vídeo para un vistazo a las posibilidades: <https://www.youtube.com/watch?v=RAV-raH-IRA>

<sup>2</sup> Experiencias como las de la empresa italiana WASP: <https://www.3dwasp.com/casa-stampata-in-3d-tecla/>

del diseñador, el artesano, el artista, el hacedor en suma, con el material cerámico, de modo a tratar con el software intermediario provistos de conocimiento y seguridad suficientes.

Sin esta visión, sin este impulso de entender en profundidad la materia en que se trabaja, entender sus límites y posibilidades hasta niveles moleculares, si se quiere, sería impensable la fabricación del gres porcelánico de gran formato, en lastras que alcanzan los 300 x 150 cm, o de los porcelanatos técnicos, de gran resistencia a la flexión, por citar sólo dos ejemplos de producción industrial destinada al mercado de la construcción. Ello sin disculpar un ápice a quien trabaja piezas únicas en el torno del propio taller o a quien se aventura en experimentos formales ante la interfaz de un programa de graficación 3D, en las etapas previas a materializar el objeto.

A pesar del actual panorama mercantil, ocupado principalmente por la novedad de los materiales sintéticos y los *gadgets* de las tecnologías informatizadas, el diseñador que desee adentrarse en el mundo de la cerámica tiene ante sí, hoy día, una gran diversidad de espacios de aplicación de los conocimientos adquiridos, así como una gran variedad de recursos tecnológicos, desde el control de materiales en establecimientos industriales hasta la creación artística autónoma, desde el diseño orientado a la construcción hasta el diseño de prótesis óseas para la medicina, o la investigación en campos que van desde escudos térmicos para la industria aeroespacial hasta la interacción de materiales en tecnología portátil de alta gama (como la aplicación de nanocristales cerámicos en el Ceramic Shield de los iPhone de Apple).

Pero lo fundamental sigue siendo el conocimiento del material, nuestra intimidad con él, nuestro entendimiento del mismo, esta arcilla que nos conforma, este fuego que nos consume, y que acabará por constituir, a su vez, el material de nuestro conocimiento, cerrando así un círculo abierto hace mucho, mucho tiempo. Y que continúa girando. Como la Tierra misma.

Quien tenga la oportunidad, debe visitar alguna vez el Museo *Internazionale delle Ceramiche (MIC)*, en la ciudad de Faenza, Italia, que, desde 1908, alberga una de las mayores colecciones de piezas de cerámica a nivel mundial y donde puede constatarse con propios ojos la multiplicidad de usos y tratamientos aplicados al material cerámico en el curso de 30 mil años de historia dispersos por la geografía global, desde los filtros egipcios para purificar el agua de los siglos XI y XII d.C. hasta las cerámicas técnicas desarrolladas en medicina para ser utilizadas en prótesis que resultan mejor toleradas al momento de su implantación en el cuerpo humano.

Abril 2022  
Paola Nuovo Gómez  
Ceramista / Designer  
Faenza, Italia

Without this vision, without this drive to understand in depth the material being worked on —to understand its limits and possibilities down to molecular levels, if you will—, it would be unthinkable the manufacture of large-format porcelain stoneware, in slabs reaching 118 x 59 inches, or technical porcelain tiles, highly resistant to bending, just to mention two examples of industrial production for the construction market. This without excusing a bit those who work unique pieces on the throwing wheel at their own studio, or those who venture into formal experiments before the interface of a 3D graphics program, in the stages prior to materializing the object.

Despite the current commercial panorama, occupied mainly by the novelty of synthetic materials and computerized gadgets, the designer who wishes to enter the world of ceramics faces, today, a great diversity of application spaces for the already acquired knowledge, as well as a wide variety of technological resources, from the control of materials in industrial establishments to autonomous artistic creation, from construction-oriented design to the medical design of bone prostheses. Or research in fields ranging from thermal shields for aerospace industry to materials interaction in high-end portable technology (such as ceramic nanocrystals in the Apple iPhone 'Ceramic Shield').

But the fundamental remains still the knowledge of the material, our intimacy with it, our understanding of it: this clay that shapes us, this fire that consumes us, all of which will end up constituting, in turn, the material of our knowledge, thus closing a circle that has opened a long, long time ago. And which keeps spinning. Like the Earth itself.

Anyone who has the opportunity should sometime visit the Museo Internazionale delle Ceramiche (MIC), in the city of Faenza, Italy, which, since 1908, has housed one of the largest collections of ceramic pieces in the world and where you can see with your own eyes the multiplicity of uses and treatments applied to ceramic material in the course of 30 thousand years of history scattered throughout the global geography, from the Egyptian filters to purify water in the 11th and 12th centuries AD. to the technical ceramics developed in medicine to be used in prostheses that are better tolerated at the time of their implantation in the human body.

April, 2022  
Paola Nuovo Gomez  
Potter / Designer  
Faenza, Italy

## DISEÑO CERÁMICO Y MODELOS COLABORATIVOS.

## CERAMIC DESIGN AND PRODUCTIVE MODELS.

Lic. Carlos García Estades  
carlosestades1958@gmail.com  
ORCID: 0000-0001-6668-3199  
Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid  
España  
Autor para la correspondencia

## RESUMEN

La naturaleza del diseño cerámico y su producción originan y facilitan nuevas formas de colaboración y relación entre profesionales, se crean una especie de «micro-sistemas» abiertos e integradores en los que tiene lugar todo el proceso productivo y comunicativo. La producción de estas redes se aleja de los objetos artesanos tradicionales que son el resultado de procesos indisolubles entre la ideación y la ejecución, y también lo hacen de la producción industrial masiva. Los objetos de estas colaboraciones suponen una aproximación íntima y existencial al objeto cerámico como elemento simbólico y comunicativo. Cuatro experiencias ilustran estas innovaciones económicas y productivas, experiencias que son el resultado de sociedades abiertas, dinámicas y democráticas a las que Giulio Carlo Argan se refirió como «la società democratica è quella che si auto-progetta». (Argan, Giulio Carlo. 2003, 204)

## ABSTRACT

*The nature of ceramic design and its production originates and facilitate new forms of collaboration and relationships between professionals, creating a kind of open and integrating "micro-systems" in which the entire productive and communicative process takes place. The production of these networks moves away from traditional craft objects that are the result of indissoluble processes between ideation and execution, and also from mass industrial production. The objects of these collaborations signify an intimate and existential approach to the ceramic object as a symbolic and communicative element. Four experiences illustrate these economic and productive innovations, projects that are the result of open, dynamic and democratic societies to which Giulio Carlo Argan referred to as "la società democratica è quella che si auto-progetta". (Argan, Giulio Carlo. 2003, 204)*

## Palabras claves:

Diseño,  
Cerámica,  
Proyecto,  
Producción,  
Colaboración

## Keywords:

Design,  
Ceramics,  
Project,  
Production,  
Collaboration.

---

Fecha Recibido:

15 / 02 / 2022

---

Fecha Aceptación:

11 / 04 / 2022

---

Fecha Publicación:

03 / 05 / 2022

---

## INTRODUCCIÓN

La relación de la humanidad con la cerámica, así como con los útiles e instrumentos utilizados para su transformación, es decir, con la tecnología, ha sido permanente. Así pues, si pensamos en la materia cerámica, necesariamente tenemos que establecer una relación con aquellos procesos y medios constructivos, no es posible dissociar ambos elementos. La arcilla utilizada en el Neolítico, compuesta de limos y arenas, era un material inmediato, elemental, con el que por la simple acción de las manos sobre ella se podían crear formas cóncavas que, tras un tiempo de secado al sol, se convertían en recipientes estables idóneos para beber o bien como contenedores de frutos y semillas. La evolución histórica y funcional de estos objetos domésticos dio origen a elaborados servicios de mesa, a vajillas de materiales tan refinados como la porcelana. Por otra parte, la cerámica, con sus propiedades de precisión tecnológica, estabilidad y pureza, es un componente perfecto para ser utilizado en proyectos de alta tecnología como el revestimiento térmico de plaquetas cerámicas refractarias de naves espaciales como es el caso del Trasbordador espacial *Space Shuttle*.

Más allá de esta evolución y de las posibilidades técnicas de la cerámica, lo interesante de todo ello es que estos diversos procedimientos de producción cerámica, estas metodologías de trabajo, desde los más primitivos a los más evolucionados, coexisten hoy en día. Es decir, no se ha producido una «selección darwinista» de las técnicas, sino que aquellas que podemos denominar tradicionales –torno alfarero, moldes, construcción a base de planchas, hornos, etc.– no se han perdido y hay un interés claro en su recuperación por parte de artistas, diseñadores y artesanos de manera que son utilizadas como métodos experimentales o directamente como técnicas para elaborar sus propios lenguajes plásticos. Las evoluciones técnicas de la cerámica constituyen un abanico de posibilidades técnicas de trabajo y de recursos. Hay experiencias técnicas cuyos resultados constituyen una fuente inagotable de posibilidades para el diseño o para el arte contemporáneo, a pesar de que su origen se pierde en el tiempo. Ejemplo de ello son las experiencias de cocciones en hornos de combustión orgánica –madera–. En esta categoría están las largas y complejas cocciones en hornos del tipo «anagama» de objetos que suelen ser domésticos: *mugs*, tazas, platos, botellas, mantequeras, y otros. Estas cocciones nos ofrecen no solo unas nuevas posibilidades formales, superficiales o cromáticas de estos elementos utilitarios, sino que también hacen de estos eventos intensas experiencias comunicativas y sociales entre los participantes.

Esta variedad y versatilidad de la cerámica nos permite una aproximación desde diferentes niveles, a saber: desde el plano de la intuición, la cerámica como material lúdico para los niños, e incluso terapéutico; la cerámica como materia propedéutica en la pedagogía de las artes plásticas; la terracota como materia en el trabajo experimental y artístico de George y Suzanne Ramié y Jules Agard de Villauris, quienes crearon las formas alfareras para que Picasso después de deformarlas, las decorara... o los proyectos de carácter industrial de los servicios de café y té diseñados por Ambroggio Pozzi para las fábricas de Franco Pozzi, Pierre Cardin o Rosenthal, que son el resultado de un elaborado y completo proceso de diseño industrial. (Dorfles, Gillo. 1987)

## PRECISIONES SOBRE EL PROYECTO

Todo diseño tiene su fundamentación en el acto. Aristóteles insistía en la necesidad de la acción y rechazaba las actitudes de aquellos filósofos más dados a la *ataraxia*, cuyas posturas eran más propensas a la contemplación, a la ausencia de deseos y a la especulación intelectual. La filosofía de Aristóteles era profundamente pragmática. Diferenciaba los conceptos potencia y acto que de alguna manera los asociaba a la forma y a la materia. El acto significaría aquello que es determinado, frente a la indeterminación de la potencia y el excesivo conceptualismo; es la transformación de una posibilidad en realidad y esta posee una dimensión ontológica. El proyecto podría ser esa transición metodológica entre la idea y el producto final entendido como un sistema, pues su dimensión cultural y comunicativa sobrepasa la de la simple forma u objeto. Así, la ideación y el proyecto suponen la predisposición y la organización de los medios operativos y materiales para la concreción de una idea y al mismo tiempo deben prever la posterior evolución, incidencia y circulación del producto en nuestros sistemas objetuales y ecológicos.

Enzio Mancini en su libro “Cuando todos diseñan” (Mancini, Enzio. 2015), diserta sobre la dimensión social del diseño: la colaboración. El interés del texto no reside en las metodologías, el material de los productos, la producción, el proceso ordenado y racionalista del “design”,... Manzini hace referencia a la necesidad de que el diseño se convierta en un proceso colaborativo, en una experiencia idónea en la resolución de problemas, no solamente de aquellos relacionados con la producción y el diseño sino que también lo hace extensible a la manera de abordar las incertidumbres ecológicas, sociales y económicas a las que la humanidad parece expuesta. Es una forma autónoma de organización que evita el individualismo en la solución de problemas que cada vez son más complejos debido, en gran medida, a la necesidad de las nuevas tecnologías, y que, por otra parte, fomentan ese apoyo mutuo, esa cooperación propia y necesaria que se debe dar en la humanidad. La manera de plantear estas interacciones supondría un indudable beneficio para los participantes de estos procesos comunes orientados a la consecución de objetivos concretos. Estos principios sociales y de cooperación de Enzio Mancini coinciden con la “moral de la reciprocidad”, concepto central en la obra de Marcel Mauss: *Essais sur le don* (Mauss, Marcel. 2022). Esta idea de Mauss es una propuesta de regeneración de nuestras propias sociedades en las que el individualismo se traduce en egoísmo y la consideración del valor del prójimo depende de la instrumentalización que podamos hacer de él. Las «organizaciones colaborativas» de Manzini irían en la dirección de la tesis del antropólogo francés en la consecución de formas democráticas de interacciones entre profesionales, talleres e instituciones, con una estructura organizativa definida por los propios participantes, en las que las relaciones se fundamentarían en la reciprocidad, la cooperación y la justicia.

## EXPERIENCIAS COLABORATIVAS

Presentamos cuatro proyectos que corresponden a experiencias diferentes a la hora de abordar objetivos, del proceso de diseño, de la producción cerámica y de la comunicación en plataformas digitales y salas expositivas, ferias.... Las características de la

cerámica y sus sistemas de producción permiten una gran versatilidad, en parte debido al coste no excesivo de los materiales y en parte a las exigencias elementales de materiales, técnicas y de espacio de los talleres. Los objetivos y la participación de los profesionales y las empresas en estas experiencias, varían en cada caso y nos demuestran cómo estos «microsistemas» colaborativos formados para proyectos específicos, son modelos válidos por su autonomía y absolutamente resolutivos por sí mismos. Se trata de una nueva concepción del trabajo en la que el ciudadano-participante es activo en la elección de sus colaboradores y con ellos se plantean las estrategias y metodologías de trabajo. Son, pues, relaciones que permiten acceder a realizar proyectos ambiciosos y en algún sentido más completos y satisfactorios que lo que harían un artesano o un diseñador en la soledad de sus talleres y estudios. Como he mencionado más arriba, el alcance de estos proyectos no se limita a la simple producción de objetos, sino que tienen una continuidad comunicativa en las diferentes plataformas digitales, ferias y exposiciones. La utilización de los distintos canales de comunicación –ya sean redes sociales o Internet– inciden en la idea del diseño abierto y democrático.

Los cuatro proyectos que presentamos nos proporcionan por una parte una visión práctica de estas nuevas relaciones productivas, y por otra, son ejemplos de la cerámica contemporánea que asume los procesos de la artesanía, la producción seriada propia de la industria, el arte y la «poética» del objeto, en la consideración de todos los aspectos del problema evitando la preferencia de ningún elemento. Otra característica de estos modelos es su carácter de «sistema de objetos», una estructura coherente y objetual cargada de simbolismo cuya «funcionalidad» residiría en su integración en un sistema y en un orden. (Braudillard, Jean. 2003)

El primer ejemplo, *Serie de jarrones de porcelana J.* de la ceramista coreana Heon Suk Hong, no se corresponde con un trabajo colaborativo específico, pero son relevantes su intención comunicativa y la proyección internacional de su trabajo. Los proyectos *Sweet&Sour* y *Mediterráneo, –lámparas modulares proyectadas por Gala Fernández y producidas por Maria de Andrés–*, supone una colaboración internacional entre una diseñadora industrial y una ceramista residentes en Milán y Valencia respectivamente. *Ceramics Cu* es una experiencia muy interesante entre un diseñador de producto muy conocido, Álvaro Catalán de Ocón y la Escuela de Arte Francisco Alcántara. Cerámica. Esta relación originó una gran implicación del profesorado y los alumnos, constituye una experiencia pedagógica que las escuelas de Arte y diseño deberían de fomentar. Por último, la instalación interiorista de formas vegetales en el Hotel VP Plaza España Design ha sido un proyecto que ha integrado a Diseñadores interioristas: Studio Gronda, artistas: Marre Moerel y empresas productoras: Latora, empresa fundada por Javier Alejandre.

## 1.- SERIE DE JARRONES DE PORCELANA J. 2019. HEON SUK HONG / STUDIO CERAMIC & PAPER

### DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO

#### OBJETIVOS:

El proyecto perseguía investigar los modos y características formales propias de las culturas oriental y occidental con el fin de integrarlos armónicamente en una serie de formas contenedoras. Las series se pueden entender como organizaciones de objetos que surgen a partir de planificaciones específicas de diseño y manufactura. En ellos es dónde la autora desarrolla un trabajo de investigación formal y de posibilidades combinatorias.

Son organizaciones de criterios y relaciones: formales, materiales, cromáticas o constructivas que definen la producción. El carácter dinámico y abierto de estos objetos experimentales proporcionan a Heon Suk posibilidades para desarrollar una gran variedad de objetos, evitando así la uniformidad.

Los objetos de las series son la consecuencia de las evoluciones y transformaciones de tamaños, texturas y colores. Las variaciones no son mecánicas, ni aleatorias, sino que están orgánicamente relacionadas, de manera que los elementos de la serie se pueden entender como si formaran parte de un mismo «cuerpo», un único objeto. Al contemplar la serie entera podemos descubrir su evidente unidad.

#### PROCESO DE DISEÑO, MANUFACTURA Y MATERIALES UTILIZADOS

La *Serie jarrones de porcelana J* pretende rediseñar un jarrón tradicional coreano de siglo XV que se caracteriza por su forma y su decoración sencilla.

A partir de una forma cilíndrica utilizada como base, se elaboran otros elementos como son: patas, boquillas, asas, formas cónicas, entre otras... Estas formas y sus combinaciones modulares, nos proporcionan como resultado posibilidades de objetos diferentes, en un proceso asociativo cercano al juego.

Los jarrones se elaboran a partir de moldes de escayola mediante la técnica de colada en pasta de porcelana. Con la referencia de los cuerpos cilíndricos principales se añaden los otros elementos. Todo el proceso supone tres cocciones: bizcocho (980° C), esmaltado (1245° C) y decoración (850° C) con calcas serigráficas. La decoración se compone de formas geométricas: círculos, cuadrados, líneas, que recuerdan al racionalismo de la Bauhaus. Los colores que utilizados son principalmente el blanco, el negro, el rojo, el azul y el amarillo. Estos colores se utilizaban en la artesanía tradicional coreana para desear buena fortuna. Representan los cinco elementos (fuego, agua, madera, metal y tierra) que componen el universo, también son los elementos esenciales para la fabricación de cerámica.

## EXPOSICIONES Y LOCALIZACIÓN DEL PROYECTO

[www.cluster-london.com/heon-suk-hong-cluster-crafts-lcw-2020](http://www.cluster-london.com/heon-suk-hong-cluster-crafts-lcw-2020)

[www.homofaber.com/en/discover/discover-heon-suk-hong](http://www.homofaber.com/en/discover/discover-heon-suk-hong)

[www.craftingeurope.com/makers/heon-suk-hong](http://www.craftingeurope.com/makers/heon-suk-hong)

## WEB Y REDES SOCIALES

[www.studioceramicpaper.com](http://www.studioceramicpaper.com)

[www.instagram.com/ceramic.paper](https://www.instagram.com/ceramic.paper)

[www.linkedin.com/in/heon-suk-hong-39203b189](https://www.linkedin.com/in/heon-suk-hong-39203b189)



Serie de jarrones de porcelana J.  
Imágenes proporcionadas por la autora.

## 2.- SWEET AND SOUR COLLECTION Y MEDITERRÁNEO COLLECTION. 2017. GALA FERNÁNDEZ Y MARÍA DE ANDRÉS

### DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO

#### OBJETIVOS:

Proyecto colaborativo entre la diseñadora Gala Fernández (diseño) y María de Andrés (manufactura cerámica) para la realización de dos colecciones de lámparas en cerámica:

**Sweet & Sour:** colección de diez lámparas colgantes, modulares.

**Mediterráneo Collection:** serie de lámparas.

El concepto central de estas lámparas sería la creación de una variedad de formas geométricas elementales en terracota: cuencos, esferas, conos, cilindros, discos, entre otros con decoraciones diversas que al combinarse dieran lugar a lámparas únicas y personalizadas. La combinación se realiza a función de un eje central en el que se van insertando las distintas formas modulares.

### PROCESO DE DISEÑO, MANUFACTURA Y MATERIALES UTILIZADOS

Los proyectos surgen de la propuesta que la diseñadora Gala Fernández hizo a la ceramista María de Andrés. La colaboración se ha fundamentado en la realización de las piezas cerámicas en ella taller de María de Andrés y la participación de Gala Fernández en la decoración y montaje y definición final de las mismas.

Todas las piezas están realizadas con técnicas manuales. Las pastas utilizadas son arcilla roja o terracota, y arcilla blanca. Algunas están manufacturadas en torno eléctrico, pero la mayoría de ellas están construidas con las técnicas de planchas y moldes por apretón.

Así, mientras la serie *Sweet & Sour* presenta una decoración muy colorista que nos puede sugerir los patrones decorativos de Matisse en los *Papiers découpés*, de colores brillantes y formas elementales, la serie *Mediterráneo Collection* presenta una decoración minimalista que aprovecha las diferencias de coloración de las pastas de terracota y arcilla blanca. Las lámparas son el resultado de una armonía compositiva que se basa en los distintos ritmos combinatorios de los módulos

### EXPOSICIONES Y LOCALIZACIÓN DEL PROYECTO

- Exposición "Analog Dialogues" con Gala Fernández. "Sweet and Sour Collection", Marion.Friedmann Gallery London. Instituto Caterina da Siena. Fuori Salone Milan Design Week 2017, y Miart 2017.
- Exposición "Summer lamps" con Gala Fernández. Espacio BD Madrid. 2017
- Showroom Vide-Greniers. Madrid. 2017
- Naluz iluminación, Madrid. 2018

### WEB Y REDES SOCIALES

[www.galafernandez.com](http://www.galafernandez.com),

**Instagram:** [\\_galacarlota](https://www.instagram.com/_galacarlota) - Milán (Italia)

[www.mariadeandres.com](http://www.mariadeandres.com),

**Instagram:** [\\_mariadeandres](https://www.instagram.com/_mariadeandres) - Valencia (España)



Lámparas "Sweet & Sour".



Serie Mediterráneo. Módulos

Imágenes proporcionadas por las autoras

### 3.- CERAMICS CU. 2019.

ÁLVARO CATALÁN DE OCÓN. ACDO  
 ESCUELA DE ARTE FRANCISCO ALCÁNTARA. CERÁMICA  
 CENTRO CERÁMICA ARTÍSTICA DE SAN GINÉS DE  
 TALAVERA DE LA REINA

#### DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO

##### OBJETIVOS:

*Ceramics Cu* es un proyecto desarrollado por el diseñador Álvaro Catalán de Ocón en colaboración con la Escuela de Arte Francisco Alcántara. Cerámica, centro educativo perteneciente a la Consejería de Educación de Madrid. La producción final se realiza en el centro Cerámica Artística de San Ginés de Talavera de la Reina (Toledo).

Es una colección de piezas creadas en cerámica y cobre con una técnica innovadora donde, como una suerte de alquimia, cada pieza se transforma en un nuevo objeto en el que los colores y líneas que lo adornan emergen de una manera absolutamente única a través del proceso de horneado. La serie se inspira en los inicios de la cerámica donde se usaban cestas para modelar y crear los primeros contenedores de barro.

El proyecto se ha desarrollado en dos diferentes fases:

Una primera fase más artesanal con un fuerte componente de investigación y experimentación en la que se han moldeado a mano unos jarrones con formas esenciales utilizando como contenedor una malla industrial de cobre. En la cocción, como una suerte de alquimia surgen colores y líneas que decoran cada pieza de forma única y diferente. Esta primera fase ha sido desarrollada en colaboración con la Escuela de Arte Francisco Alcántara. Cerámica, de Madrid.

En una segunda fase, dirigida a serializar la producción de las piezas de cerámica, el cobre es aplicado utilizando una máquina circular textil específicamente modificada en el estudio para poder tejer utilizando variables de altura, giro, velocidad, grosor del hilo de cobre y tipo de nudo. De esta manera se generan tramas abstractas que al aplicarlas sobre la cerámica y tras la cocción dejan un dibujo entre ordenado y caótico. Cada una de las diferentes fases del proceso dejan su huella en la pieza final.

(Textos extraídos del «book-process» *Ceramics Cu. Proceso de diseño*).

#### PROCESO DE DISEÑO, MANUFACTURA Y MATERIALES UTILIZADOS

En una visita que el diseñador realiza a la Escuela, ve en el laboratorio una muestra en la que un hilo de cobre se funde en un vidriado y en la propia pasta. Esta sugerencia se convierte en el punto de partida para desarrollar su proyecto y en el inicio de la colaboración. La Escuela deviene en un laboratorio de investigación de los materiales y procesos de fusión entre la cerámica y el cobre, a partir de las ideas del diseñador. Los resultados que se van obteniendo condicionan los siguientes. Es un proceso muy dinámico y experimental en el que el fin no está totalmente definido.

Primero se hacen pruebas de la interacción de diferentes tipos de cobre comercial (mallas, hilos, clavos, arandelas...) con varias pastas y vidriados. Se prueban cocciones a distintas temperaturas hasta encontrar la que consigue que el cobre se funda sin perder definición y sin quedar íntegramente disuelto el vidriado. Tras las primeras muestras se considera más adecuada un tipo de malla para desarrollar el proyecto. Los resultados se aproximan a la cerámica primitiva y se aprecian vestigios que evidencian la interrelación entre la cestería y la cerámica: recipientes con toscas improntas que muestran que la arcilla se había modelado utilizando una cesta.

En una segunda etapa se estudia la interacción de las mallas elegidas con diferentes pastas cerámicas y vidriados de baja y alta temperatura, que proporcionan efectos estéticos muy diferentes. La compatibilidad de la pasta con el vidriado también es importante para que este no craquele y garantice por tanto la impermeabilidad del producto.

En la última etapa se analizan diferentes posibilidades de conformación de la pieza mediante la utilización de extrusoras y diferentes tipos de moldes.

La producción final se realiza en el Taller de Cerámica Artística de San Ginés. Talavera de la Reina. (Toledo).

#### EXPOSICIONES Y LOCALIZACIÓN DEL PROYECTO

Showroom ACdO/ 2019-ongoing

Rossana Orlandi, Milan 2019

Mint Gallery, Londres 2019

Helsinki Design Week, 2019

Exposición Artis Manus, Madrid 2020

Exposición Madrid Design Portrait, MDF 2021, Madrid

Producto Fresco 2021, Madrid

Maison&Objet Paris, 2022

#### WEB Y REDES SOCIALES

[www.escueladeceramica.com](http://www.escueladeceramica.com)

<https://www.instagram.com/efac.ceramica>

<https://ceramicasangines.com/es/>

<https://www.acdo.es>

<https://catalandeocon.com>



Ceramics Cu

Imágenes proporcionadas por Álvaro Catalán de Ocón. ACdO

#### 4.- INSTALACIÓN CERÁMICA PARA EL HOTEL VP PLAZA ESPAÑA DESIGN. 2020 STUDIO GRONDA MARRE MOEREL LATORA / CENTRO DE PRODUCCIÓN DE DISEÑO

##### DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO

##### OBJETIVOS:

Studio Gronda realizó un proyecto de interiorismo integral para el Hotel VP Plaza España Design, situado en la Plaza de España en Madrid. En la segunda planta del mismo se encuentra una zona de recepción y de *chill out*. En ella, aprovechando unas bóvedas se realizó una instalación de piezas cerámicas siguiendo la línea argumental y estética del hotel. Estas formas hacen referencia a la botánica, con el empleo de hojas de cerámica blancas y de color bronce formando un grupo que flota en un espacio luminoso y amable. El proyecto de esta instalación fue realizado por la



diseñadora holandesa afincada en Madrid Marre Moerel. La producción corrió a cargo de Latora / Centro de producción de diseño. Esta empresa está especializada en gestionar los procesos necesarios para la materialización de proyectos relacionados con el diseño de producto, prototipos, escaparatismo, interiorismo y retail.

#### PROCESO DE DISEÑO, MANUFACTURA Y MATERIALES UTILIZADOS

La instalación tiene varias fases:

- I. La constructora prepara las superficies donde las piezas irán suspendidas, con los mecanizados para el anclaje y los acabados de color. El estudio de arquitectura proyecta la distribución de los elementos.
- II. Fabricación por parte de la diseñadora de los prototipos y las muestras.
- III. Manufactura a partir de moldes de los elementos necesarios y las piezas listas para la instalación.

El proceso cerámico consistió en la producción de 200 moldes con un sistema de relleno rápido; planificación, siguiendo una filosofía «industrial», de la fabricación artesanal y repaso pieza por pieza de las 4000 hojas de cerámica. El material utilizado ha sido loza blanca vidriada con esmalte transparente y aproximadamente un cuarto de la producción se realizó con acabado bronce.

#### EXPOSICIONES Y LOCALIZACIÓN DEL PROYECTO

VP Plaza España Design  
Plaza de España, 5 .28008 Madrid  
España

#### WEB Y REDES SOCIALES

<https://www.studiogronda.com/es/>  
<http://marremoerel.com/web/>  
<https://latora.es>



Instalación en el hotel



Moldes y reproducciones de las hojas

Imágenes proporcionadas por los hoteles VP Hoteles y la autora

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Argan. Giulio Carlo (2003). *Progetto e oggetto*. Milán: Edizioni Medusa.
- Braudillard, Jean (2013). *El sistema de los objetos*. México: Editorial Siglo XXI.
- Dorfles, Gillo. Munari, Bruno. Baj, Enrico. Pansera, Anty. Guidi, Paola. Dalpozzo, Tiziano. Ambroggio Pozzi. (1987). *Ambrogio Pozzi*. Milán: Electa Spa.
- Manzini, Ezio (2015). *Cuando todos diseñan: Una introducción al diseño para la innovación social*. Madrid: Experimenta Theoria.
- Mauss, Marcel. (2012). *Essai sur le don*. Paris. Presses Universitaires de France. PUF

PASO A PASO DE UN MURAL CERÁMICO.

STEP BY STEP OF A CERAMIC MURAL.

Lic. María Eugenia Cubero Ugalde  
marucuberou@gmail.com  
ORCID: 0000-0003-0695-8722  
Universidad de Costa Rica  
Costa Rica  
*Autor para la correspondencia*

Lic. Leonela Rojas Guzmán  
yaheon@gmail.com  
ORCID: 0000-0003-4444-1409  
Universidad de Costa Rica  
Costa Rica

Lic. Ana Laura Fernández Fernández  
anauraff25@gmail.com  
ORCID: 0000-0001-9090-9549  
Universidad de Costa Rica  
Costa Rica

RESUMEN

El CIPRONA es un centro multidisciplinario de investigación científica con proyección internacional que trabaja generando y difundiendo conocimiento sobre productos naturales en beneficio de la comunidad universitaria costarricense y la sociedad en general.

La iniciativa del mural nace por la necesidad de evidenciar su comunicación visual por medio de la fachada de su edificio en la Ciudad de la investigación, Universidad de Costa Rica.

El mural se desarrolla con arcilla roja nativa de Costa Rica. Los esmaltes son producidos con arcillas naturales de desecho. Abriendo posibilidades a la reutilización de los materiales. La maqueta se instala en una estructura que permite observarla a distancia. La cual quedará en el edificio de CIPRONA.

ABSTRACT

*CIPRONA is a multidisciplinary scientific research center with international projection that works generating and disseminating knowledge about natural products for the benefit of the Costa Rican university community and society in general. The mural initiative was born out of the need to demonstrate its visual communication through the facade of its building in the "City of Research", University of Costa Rica. The mural is developed with red clay native from Costa Rica. The glazes are produced with natural waste clays. Opening possibilities to the reuse of materials. The model is installed on a structure that allows it to be observed from a distance. Which will be in the CIPRONA building.*

Palabras claves:

Cerámica,  
Mural,  
Diseño,  
Producción,  
Maqueta,  
Alegoría.

Keywords:

Allegory,  
Model,  
Production,  
Design,  
Mural,  
Ceramics.

---

Fecha Recibido:

12 / 02 / 2022

---

Fecha Aceptación:

08 / 04 / 2022

---

Fecha Publicación:

03 / 05 / 2022

---

## INTRODUCCIÓN

Como institución de investigación universitaria, El Centro de Investigación en Productos Naturales CIPRONA, procura hacer vínculos con la población estudiantil y con sus visitantes.

El proyecto del Mural Cerámico, tal y como se planteó originalmente, se debe abandonar y completar hasta el paso previo de la pieza final que es la maqueta, pues a la fecha de esta investigación, se mantiene una moratoria para instalar obra artística dentro del Campus Universitario.

Ante esta situación se solicita el aval del Director de la Escuela de Artes Plásticas M.A.V. Ólger Arias Rodríguez y de la Directora de CIPRONA PhD. Guiselle Tamayo Castillo para llevar adelante el proyecto hasta el paso previo a la obra final, la maqueta; llevado a una escala tal que permita observar todos los detalles y acabados finales.

El problema de esta investigación se centra en que CIPRONA, necesita caracterizar visualmente su planta física dentro de la panorámica universitaria por medio de un mural identificador del edificio, para que las personas lo puedan distinguir o referenciar dentro del campus universitario. El proyecto de la ejecución del mural cerámico surge, como consecuencia de esta solicitud ante la Escuela de Artes Plásticas:

### ¿CÓMO ELABORAR UN MURAL CERÁMICO QUE CARACTERICE VISUALMENTE EL QUEHACER DE CIPRONA A LO LARGO DE SU TRAYECTORIA?

La metodología que se utiliza surge como resultado de una combinación entre dos metodologías: El plan de trabajo de The Royal Institute of British Architects (RIBA) del cual se toma en consideración el estudio del sitio y la producción; junto con la metodología enfocada en el proceso de diseño y del problema, ambas tomadas del libro "Management del diseño" (2016, p. 116-117) de Kathryn Best.

Estas cuatro etapas se combinan con otras actividades que se muestran a continuación:

- |                      |                                |
|----------------------|--------------------------------|
| 1. Estudio de sitio: | 1.1 Viabilidad                 |
| 2. Problema:         | 2.1 Definición del problema    |
|                      | 2.2 Comprender el problema     |
| 3. Diseño            | 3.1 Describir la propuesta     |
|                      | 3.2 Diseño esquemático         |
|                      | 3.3 Diseño detallado           |
| 4. Producción        | 4.1 Información de producción  |
|                      | 4.2 Planificación del proyecto |
|                      | 4.3 Operaciones en el lugar    |

Se realiza un estudio de sitio, se visita el lugar, se observa la interacción de los vehículos, las horas de mayor tránsito y la interrelación de la iluminación artificial y natural. Se solicitan

planos de construcción del edificio para conocer sobre las características físicas y las medidas del edificio.

Se define y comprende el problema, a través de reuniones con la directora del CIPRONA. Se analiza la necesidad presentada y se investiga el centro para comprender sus labores.

El diseño es realizado a partir del estudio de los elementos identitarios (figura 1) de CIPRONA, que incluyen símbolos, colores y formas necesarias para llegar al diseño esquemático que corresponde a la etapa de propuestas.

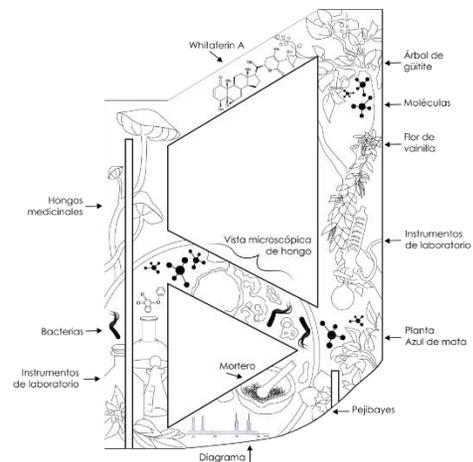


Figura 1: Elementos identitarios de CIPRONA  
Fuente propia

Después de revisar las propuestas, con el diseño elegido, se realiza el boceto detallado, en esta etapa del proyecto ya se toman en cuenta no sólo formas, colores y texturas sino brillo y contraste, volúmenes y se planea la ruta crítica de para concretar la obra.

Para la producción se analizan las técnicas cerámicas que mejor se adaptan al proyecto y a la pared en donde se va a colocar; además, en caso de necesitarlo, se contacta a los distintos profesionales involucrados.

Se consiguen los materiales, se procede a la planificación del proyecto, se delegan las actividades de construcción y modelado, se hornea y se detalla el esmaltado con la información necesaria para que se pueda replicar.

Para la estabilidad de la maqueta, se contempla la confección de las estructuras de soporte y de transporte. Con el objetivo de proporcionar verticalidad, se construye una base de madera que simula la pared del edificio de esta forma, se convierte en una obra transportable que sirve de modelo a escala de la futura fachada del edificio.

En el caso del mural cerámico, se suma la particularidad del material, que permite mediante la técnica del modelado, agregar altos y bajos relieves, texturas y calidades de brillo que suministran otra cantidad de efectos sensoriales, de textura y de volumen que enriquecen el mensaje.

El mural para CIPRONA tiene observadores con múltiples ángulos de vista (figura 2), desde transeúntes, visitantes del centro,

usuarios de la línea de buses universitarios y el flujo vehicular, que se mueve de este a oeste, al frente del edificio.



Figura 2: Ejemplificaciones del flujo de transeúntes de la zona. Fuente propia

También por la topografía de la zona donde se ubica el edificio, la fachada se encuentra abrigada por una zona verde y un desnivel en el terreno que lo mantiene a distancia del visitante, lo que permitirá una observación en conjunto de la obra.

El desarrollo de la maqueta, como parte del proceso, permite enfrentar y aprender a resolver situaciones propias del ejercicio de la cerámica mural. Particularmente condiciones de la forma de la que se está modelando; relativas a tensiones de secado, detalles del modelado y encogimiento; incluso solucionar grietas a conveniencia, para dividir la pieza de forma que beneficie la composición con el objetivo de evitar grietas repentinas en el horneado.

Además de la maqueta física, se utilizan medios digitales como fotomontajes y proyecciones para pre-visualizar el diseño del mural sobre el edificio (figura 3).



Figura 3: Pre-visualización del mural sobre el edificio  
Fuente propia

Bellido (s. f) menciona que la característica principal del arte digital es la pérdida de materialidad de la obra plástica, pues se hace uso de proyecciones de imágenes sobre pantallas o espacios virtuales que permiten la inmersión del espectador, sin recurrir a materiales y técnicas convencionales (p.130). De esta manera, las herramientas digitales permiten que el diseño propuesto para el mural pueda ser observado a escala real, en acompañamiento de la maqueta cerámica.

Debido a la cantidad de elementos representativos del CIPRONA, la alegoría planteada permite que el diseño se base en el juego arbitrario con el espacio, la escala y los diferentes componentes identitarios de la propuesta. Se juega con la propuesta de color, con la intención de lograr un equilibrio entre el ambiente circundante logrando así que la edificación destaque de las edificaciones vecinas. Referentes: Es inevitable caminar por las distintas facultades de la Sede Universitaria Rodrigo Facio (UCR), sin encontrarse con murales alusivos a cada facultad, con temáticas variadas que destacan y dan vida a las paredes.

Concentrar el estudio de creaciones cerámico-arquitectónicas dentro del campus universitario, nos permite confrontar técnicas, resultados y soluciones, tanto a nivel estético como formales, de cada una de estas piezas. Además, se pueden analizar dentro del contexto político y social de la universidad al momento de la producción de cada una de las obras.

Para efectos de esta investigación se observan como referentes murales dentro del campus universitario, que fueron desarrollados con técnicas similares en cuanto a modelado, construcción y acabados.

#### DESARROLLO DE LA PROPUESTA:

Para la elaboración de la maqueta, se llevan a cabo una serie de visitas a los laboratorios del centro, sumado al estudio y análisis de la historia de CIPRONA y las labores que realizan, se investiga iconográficamente plantas, proyectos y elementos identitarios del centro, para caracterizar visualmente el centro.

La construcción del mural cerámico requiere de cuidados y métodos de construcción singulares, debido a la gran cantidad de arcilla que se debe manipular y de las distintas características que cada técnica cerámica posee. King (1999) comenta que no existe una lista de materiales y herramientas específicas para crear cerámica de gran tamaño, sin embargo, sí existen algunas que pueden facilitar la construcción de dichas obras, basado en la técnica de placas, la cual es la que él utiliza para este tipo de cerámica.

En el caso de la maqueta, se contempló con énfasis el proceso de Peter King; observado en el mural referente "Dos estaciones y Tres Culturas". En el momento de realizar la obra a tamaño real, se recomienda considerar la técnica de uso de ladrillo en crudo, observada en el mural referente "Tierra, agua y semilla" para obtener una superficie homogénea y ganar en cuanto a tiempo de preparación de la placa general, así como tener la facilidad de desarrollar el proyecto en módulos o etapas que se integren al final unas con otras.

Además, de las técnicas constructivas, debido a las condiciones climáticas de Costa Rica, se estudian tipos de cocción y de

esmaltados que permitan a la cerámica resistir la exposición de la lluvia y el sol. El horneado, el esmaltado y la compatibilidad de materiales, son fundamentales, para lograr que el mural obtenga la resistencia necesaria y logre ser perdurable en el tiempo.

La recomendación en general, de los acabados cerámicos, para las obras que están expuestas a la intemperie, es a temperatura media o alta debido a la vitrificación.

Por las condiciones de la pasta utilizada, la cual funde a temperaturas relativamente bajas se decide hornear a cono 2, (1112 °C) como temperatura general para el proceso, pues se obtiene un vitrificado satisfactorio de la pasta, el cierre del poro y la adherencia del esmalte.

#### EL PROCESO DE COLOR:

Para realizar el proceso de color, primero se valoraron distintos juegos de tonalidades que podrían funcionar tomando en cuenta criterios como la luminosidad, la tierra, el color verde del paisaje circundante, el celeste de los edificios que se encuentran en las cercanías, el ambiente tropical húmedo de la zona.

Se contemplan los colores análogos que podrían combinarse y que complementan la composición, enfocados hacia lograr un equilibrio visual de la obra (fig 30).

Por ser un mural cerámico, las tonalidades escogidas tienen que llegar a lograrse en un esmalte vítreo que tenga la posibilidad de perdurar en el tiempo sino también cumplir las funciones de cerrar el poro y proteger del clima.

Así como los murales referentes, se desarrollan algunos acabados cerámicos utilizando tres arcillas existentes en el taller; como base, se modifican las fórmulas agregando como fundente el colemanite para lograr una temperatura de vitrificación menor. Se probaron las temperaturas a 1148 °C (cono 02) y 1190 °C (cono 2).

La fórmula que se trabaja es:

- 50% de material en estudio
- 30% de creta
- 20 % de colemanite

En los resultados de estas pruebas se observa por su brillo, cierre del poro y calidades vítreas, las tres fórmulas tienen posibilidades de convertirse en una base para un esmalte cerámico (figura 4).



Figura 4: Resultados de pruebas de temperatura de los materiales en estudio. Fuente propia

A partir de este momento se decide trabajar la temperatura a 1190 °C (cono 2) y se realiza una paleta de color con diferentes óxidos apropiados para la maqueta.

Además, se complementa con otras fórmulas de esmaltes de la misma temperatura, existentes en el taller de cerámica, que poseen características similares en cuanto a acabados para lograr mayor contraste.

El horneo, como cualquier etapa del proceso cerámico, es fundamental, pues las condiciones de fragilidad pueden variar por los cambios de temperatura en la cocción y el proceso de enfriamiento.

El montaje fotográfico (figura 5) del resultado final de la maqueta, sobre la fachada principal del CIPRONA, brinda la idea de cómo podría verse el edificio cuando la propuesta sea ejecutada en escala 1:1



Figura 5: Montaje fotográfico de la maqueta sobre la fachada del Edificio CIPRONA de la Universidad de Costa Rica.

Fuente propia

#### CONCLUSIONES:

La elaboración del mural cerámico para el CIPRONA, tuvo un proceso de fundamentación en donde se logra plasmar los resultados obtenidos en la imagen por medio de una alegoría.

Se logró producir esmaltes a partir de arcillas consideradas de desecho, con buenas calidades de vitrificación, con posibilidades de perdurar en el tiempo y con un cierre de poro adecuado para la protección en el clima de Costa Rica.

Desde la experiencia de haber realizado el proceso en época de pandemia, se logra, por medio de la documentación fotográfica-cronológica, una guía para desarrollar un mural cerámico con recomendaciones técnicas, que puedan apoyar el paso a paso para futuras iniciativas de murales cerámicos.

Con la llegada de la pandemia de COVID-19, se trabaja por medio de plataformas virtuales, se fortalece la capacidad de trabajo a

distancia ya que se acude en físico, sólo cuando es estrictamente necesario, siendo preponderante la capacidad de respuesta de cada persona en el equipo de trabajo y en el entorno donde se desarrolla la propuesta.

Finalmente es oportuno agradecer a la Universidad de Costa Rica en general, por todo el soporte y las facilidades que han brindado a los estudiantes en este tiempo de crisis; a nuestra guía, mentora y amiga; la profesora ceramista MSc. Carmen Aguilar Aguilar quién fungió como profesora directora de nuestro proyecto y al personal técnico y administrativo de la Escuela de Artes Plásticas EAPL.



De izquierda a derecha:  
Ana Laura Fernández, María Cubero, Leonela Rojas.  
Fuente propia

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bellido, M. L. (s.f.). Arte digitalizado y arte digital: las manifestaciones artísticas en la era digital. Granada, Nicaragua. [Mensaje en un blog]. <https://www.uv.es/dep230/revista/PDF164.pdf>.
- Best, K. (2016). Management del diseño: estrategia, proceso y práctica de la gestión del diseño. Parramón Paidotribo.
- Cubero Ugalde, M.E., Fernández Fernández, A.L. y Rojas Guzmán, Y.L. (2021). Diseño y desarrollo de un mural cerámico para el Centro de Investigación de Productos Naturales (CIPRONA) de la Universidad de Costa Rica [Tesis de Licenciatura]. Universidad de Costa Rica.
- King, P. (1999). Architectural ceramics for the studio Potter. Designing, building, installing. Florida. Lark Books.

**ACERCAMIENTO AL SURGIMIENTO DE LA CERÁMICA ARTÍSTICA EN CUBA.****APPROACH TO THE EMERGENCE OF ARTISTIC CERAMICS IN CUBA.**

Dr.C. Manuel Fernández Velázquez  
manuel@isdi.co.cu  
ORCID: 0000-0003-2349-3664  
Instituto Superior de Diseño de la UH  
Cuba  
Autor para la correspondencia

**RESUMEN**

El trabajo tiene como objetivo exponer algunas ideas sobre el surgimiento de la cerámica artística en Cuba, temática con una rica tradición y desarrollo en el país y con contenidos poco conocidos o no sistematizados que deben ser investigados para colocar a esta manifestación artística en su justo lugar y recordar así a sus fundadores por su perseverancia y talento en defensa de la cultura en general y del diseño cubano en particular.

Se propone homenajear a los fundadores de este maravilloso proyecto: el doctor en medicina Juan Miguel Rodríguez de la Cruz, la pintora Amelia Peláez y tres jóvenes recién egresadas de San Alejandro, Mirta García Buch, Marta Arjona y Rebeca Robés, así como a la profesora e investigadora María Elena Jubrías, profunda conocedora de esta temática y en particular del surgimiento y desarrollo de la cerámica artística en nuestro país.

Por su contenido, el presente material puede ser utilizado como documento de consulta para educadores y educandos durante el desarrollo de las clases de cerámica en la institución, lo cual contribuirá a profundizar en los conocimientos sobre la temática y con ello elevará la motivación de los estudiantes por el estudio de la historia y tradición de la cerámica artística en Cuba.

**ABSTRACT**

*The objective of the work is to expose some ideas about the emergence of artistic ceramics in Cuba, a theme with a rich tradition and development in the country and with little-known or unsystematized contents that must be investigated to place this artistic manifestation in its rightful place. and thus remember its founders for their perseverance and talent in defense of culture in general and Cuban design in particular.*

*It is proposed to honor the founders of this wonderful project: the doctor of medicine Juan Miguel Rodríguez de la Cruz, the painter Amelia Peláez and three young women recently graduated from San Alejandro, Mirta García Buch, Marta Arjona and Rebeca Robés, as well as the professor and researcher María Elena Jubrías, deeply knowledgeable of this subject and in particular of the emergence and development of artistic ceramics in our country.*

*Due to its content, this material can be used as a reference document for educators and students during the development of ceramic classes in the institution, which will contribute to deepen the knowledge on the subject and thereby increase the motivation of the students. for the study of the history and tradition of artistic ceramics in Cuba.*

**Palabras claves:**

Diseño,  
Desarrollo,  
Tendencias,  
Fundadores,  
Cerámica.

**Keywords:**

Ceramics,  
Founders,  
Trends,  
Development,  
Design.

---

Fecha Recibido:

17 / 11 / 2021

---

Fecha Aceptación:

19 / 01 / 2022

---

Fecha Publicación:

03 / 05 / 2022

---

## INTRODUCCIÓN

El trabajo tiene como objetivo exponer algunas ideas sobre el surgimiento de la cerámica artística en Cuba, temática con una rica tradición y desarrollo en nuestro país y con contenidos poco conocidos o no sistematizados que deben ser investigados para colocar a esta manifestación artística en su justo lugar y homenajear así a sus fundadores por su perseverancia y talento en defensa de la cultura en general y del diseño cubano en particular.

Por su contenido, el presente artículo puede ser utilizado como documento de consulta para educadores y educandos durante el desarrollo de las clases de cerámica en Instituto Superior de Diseño (ISDi) que en la actualidad se imparten como curso optativo a partir del segundo año de la carrera, lo cual contribuirá a profundizar en los conocimientos sobre la temática y con ello elevará la motivación de los estudiantes por el estudio de la historia y tradición de la cerámica artística en Cuba.

El artículo es una recopilación de materiales sobre cerámica artística en Cuba, seleccionados y organizados después de un amplio análisis documental, entrevistas a expertos y destacados ceramistas cubanos, visitas a museos, galerías, instituciones estatales y lugares públicos donde se encuentran expuestas obras de destacados ceramistas y trabajo de campo en el lugar donde se encontraba el antiguo tejero en Santiago de las Vegas.

## DESARROLLO:

En opinión de la destacada crítica de arte, ceramista y profesora emérita de la Universidad de La Habana, María Elena Jubrías, la gestación de la cerámica artística en nuestro país se inicia en 1949. En 1950 ya la cerámica logra perfil propio; en 1951 es una realización concreta, y en 1953 se consolida como arte mayor. (Suárez, 2016, pág. 229).

Los fundadores de este proyecto fueron el doctor en medicina Juan Miguel Rodríguez de la Cruz, la pintora Amelia Peláez y tres jóvenes recién egresadas de San Alejandro, Mirta García Buch, Marta Arjona y Rebeca Robés.

Durante la Segunda Guerra Mundial, un antiguo tejero en Santiago de las Vegas se convirtió en fábrica de loza hotelera debido a que, por la imposibilidad de importar de Europa y Japón, no había suficiente vajillería para vender. Fue entonces que un comerciante de apellido Gómez, que tenía una locería en Galiano, decidió probar suerte y hacer una fábrica de loza hotelera en los terrenos del tejero. Al terminar la guerra no era posible competir con las vajillas extranjeras y la empresa pronto dejó de ser rentable. (Jubrías, 1985, pág. 27)

Rodríguez de la Cruz y Ramírez Corría, médicos ambos, decidieron que podían echar a andar la fábrica; la rentaron, más tampoco dio resultado por los problemas técnicos y sindicales. Es entonces que Rodríguez de la Cruz en el año 1949 se queda casi solo en algo que ya no era una fábrica, sino un pequeño taller experimentar con el objetivo personal de llegar a dominar la técnica de la cerámica vidriada, la locería, porque en Cuba no había realmente una cultura cerámica, salvo la tradición alfarera que venía desde la colonia. Para poder mantener sus experimentos tenía una línea mínima de cerámica comercial en

que retomaba formas tradicionales como las cazuelitas y las jarras boluditas que vendía a los restaurantes con el nombre de los establecimientos. Curiosamente su mayor comercio era con Camagüey, (jarritas, mantequilleras, ceniceros, tinajoncitos con el nombre de Camagüey, hechos en arcilla vidriada eran confeccionados en el Taller de Santiago de las Vegas). Más adelante, el restaurante La Dominica, el bar Bigote de Gato y el famoso bar Floridita también llegaron a encargarse sus jarras de cerveza en pasta blanca con letreros. Esta línea comercial fue la que costeó, en gran medida la cerámica artística del taller.

Rodríguez de la Cruz, para conseguir clientes, exhibió algunos de sus productos en una pequeña vidriera de una casa de pinturas de la calle Neptuno. Rebeca Robés los ve y le pide al doctor de la Cruz que la deje pintar algunos platos de desecho de la antigua fábrica y él accede. Así por azar, surge la chispa de la auténtica cerámica artística cubana.

Luego se necesita una decoradora para hacer los letreros y se contrata a Mirta García Buch; También se incorpora Marta Arjona con idea de hacer un busto de Martí. De este modo, a manera de divertimento, y no con otras intenciones, iban sumándose, por invitación de unos a otros, los principales creadores de nuestra vanguardia. En 1950 se incorpora Amelia Peláez, Mariano, Portocarrero, Martínez Pedro, Milián, Ravenet, Lozano, entre otros artistas representativos de esta época junto a otros más jóvenes que dejaron huella en esta primera etapa de nuestra cerámica. De todos ellos, Amelia Peláez decide entregarse a la cerámica en serio, luego aquí ya hay una intención, la intención de un artista particular de hacer cerámica. Y empieza a ir todos los días, salvo los domingos, sin faltar un solo día.

Por otro lado, Rodríguez de la Cruz se entusiasma con su trabajo. Él es un hombre culto y, en esos momentos, lo que dominaba como cerámica artística en el mundo eran las piezas decoradas por los artistas como Picasso, Miró, Chagall y él concibe entonces que aquello que estaba ocurriendo en el taller podía llegar a ser la forma de generar una cerámica cubana, decorada por artistas modernos importantes. Ningún académico, por así decirlo, tuvo participación. Ya entonces sí puede hablarse de un proyecto cultural definido: crear una cerámica cubana de calidad, moderna y apoyada por la pintura de los artistas, para estar a la par del movimiento internacional.

Al principio, desde luego, la producción era muy deficiente por falta de recursos. Había que trabajar en unos hornos enormes que se alimentaban con carbón mineral. Solo había un barro rojo de Pinar del Río y algunos remanentes de la fábrica de loza de un barro blanco importado, que se usaba para hacer las jarras de cerveza de molde. Así que los primeros artículos eran de muy baja calidad, pero pronto esto se superó por el interés que puso Rodríguez de la Cruz en darles a los artistas una base mejor para sus obras, fenómeno que ocurre muy rápidamente.

En 1950 es cuando empieza a llegar el grueso de los artistas. Ya para 1951 hay obras, principalmente de Amelia, importantes y una producción considerable, cuantitativamente, como para poder afirmar que ya existía la cerámica cubana artística con calidad. Tan es así, que en 1953, cuando se inauguró el edificio del Retiro Odontológico, hoy Facultad de Economía de la Universidad de La Habana, el doctor Tiele, quien presidía dicho colegio, logró que

contrataran a Mariano para que realizara el mural que está en la planta baja, y también que la inauguración del edificio se hiciera con una gran exposición de plástica cubana contemporánea donde, por primera vez, junto a la pintura y la escultura, aparece la cerámica. Esto marca un hito, en tanto se le reconocía ya como arte mayor y parte de las artes modernas. También en la "Antibienal" de La Habana estuvo representada la cerámica con piezas de Marta Arjona y de María Elena Jubrías. Además, en ese mismo año 1953, Ravenet consiguió que se le adjudicara a Amelia Peláez, la posibilidad de hacer un mural de cerámica en el edificio de la Plaza Cívica, que fue el antiguo Tribunal de Cuentas, hoy sede del Ministerio del Interior. Amelia lo hizo en la fábrica de Santiago de las Vegas, y ya con materiales importados. Es decir, que, aunque se intentó hacerlo con los materiales habituales, las losas no salían, se pandeaban, y hubo que comprarlas en Estados Unidos. Pero si es cierto que se armó un andamio enorme en una de las naves de la fábrica, y que Amelia, sentada en el andamio, era izada diariamente por dos trabajadores. Tanto Mirta García como Marta Arjona la ayudaban mucho en la preparación de los pigmentos, porque eran grandes cantidades. Era increíble la voluntad y dedicación de Amelia Peláez en este proyecto, se encaramó en el andamio y pintó durante varias semanas hasta terminar la obra. (Suárez, 2016, pág. 233)

Ya para este año 1953 se puede decir que hay una cerámica importante en cuanto a producción y reconocimiento. Hay una obra, como ese mural de Amelia Peláez, que ambienta uno de los grandes proyectos estatales de la época. Esto va a darle a la cerámica artística nacional un respaldo, un reconocimiento muy importante. También causó un inconveniente, porque en cuanto Gómez, que seguía siendo dueño del inmueble, se enteró de lo que acontecía en su fábrica, ya había algo detrás que significaba dinero, porque aquel era un proyecto estatal, una contratación estatal, y le pidió a Rodríguez de la Cruz que le pague una buena cantidad mensualmente por el alquiler de la vieja fábrica, y hay que cerrar el taller de Santiago de las Vegas; se muda para enfrente y logra construir un nuevo taller, que se mantiene en la actualidad. (Jubrías, 1986, pág. 6)

Posteriormente Amelia Peláez abandona el Taller de Santiago de las Vegas y funda su propio Taller en la Víbora, amparada por Ravenet, Martínez Pedro, su esposa y otros, pero desde luego, ella va a ser la figura clave del nuevo taller de la Víbora, que se llamó "Cerámicas Cubanas".

Marta Arjona, que, becada por el Lyceum, había realizado estudios de cerámica en París, incorporó al taller de Santiago de las Vegas nuevos materiales y nuevos recursos, como es el trabajo con los óxidos puros lo que rompe el esquema de una cerámica pintada bajo cubierta con otras posibilidades expresivas. También Marta Arjona creó su propio taller en Marianao. Otra de las que trabajó en la fábrica, Elia Rosa Fernández de Mendía, igualmente creó su taller en el Vedado, donde siguió más bien una línea nórdica, una cerámica muy austera.

Es por ello que, en la década de los 50 se puede hablar de una cerámica artística cubana con una diversidad de propuestas. Es más, la propia Amelia Peláez, en el taller de la Víbora, como ya contaba con materiales importados, empieza a explotar otros

recursos. Por otra parte, cuando se construye el hotel Habana Hilton (hoy Habana Libre), entre 1957 y 1958; tenemos en el bar Las Cañitas, un excelente mural de René Portocarrero. Él, después que Amelia hiciera el mural del Tribunal de Cuentas, estuvo trabajando un tiempo en el taller. Hizo también varios murales pequeños que están en la sala del Museo Castillo de la Real Fuerza con los escasos recursos que existían. Sin embargo, para hacer el mural del Hilton se trasladó a Estados Unidos y allí como podía trabajar con el barro en crudo, hay un cambio; logra una expresividad mayor en cuanto a los resultados. (Suárez, 2016, pág. 234)

Por todo ello es que se considera este momento de gran importancia para la cerámica, no solo por ser el surgimiento, sino por el peso que puede tener como iniciadora de la línea vasijera de cerámica pintada, que llega hasta nuestros días. Los grandes murales que se hacen en esta etapa ya ofrecen una intervención urbanística en el sentido de su proyección hacia el mundo exterior. (Batet, 1996, pág. 35)

Por otra parte, está su significación cultural. En estos momentos la venta de las vasijas pintadas se hacía en el mismo taller. No se podía situar en ningún lugar de venta conocido, ni en "El Encanto", ni en "Fin de Siglo", ni en ninguna de esas grandes tiendas donde había departamentos de regalos, tampoco las locerías como el "Palacio de Cristal" o "La Vajilla", aceptaban la venta de este tipo de cerámica porque estaba fuera de lo que se consideraba el gusto dominante. Los que querían comprar las obras, grandes o pequeñas, que se hacían en Santiago de las Vegas, tenían que trasladarse hasta allí y el taller se convirtió también en un lugar de intercambio.

Las visitas de los domingos y entre semana eran muy frecuentes; es decir, los artistas muchas veces, aunque no fueran a trabajar, iban a visitar, a ver lo que se estaba haciendo; iban intelectuales, músicos, que muchas veces dejaron alguna obra, como una experiencia, como una firma en aquel lugar. Y se generó entonces un ambiente cultural en torno al taller de Rodríguez de la Cruz en Santiago de las Vegas, porque el bajo costo de las piezas ofrecía la posibilidad de que fueran adquiridas por un público diverso, fundamentalmente intelectuales y artistas. Aunque muchos extranjeros las compraban, no se quedó solo como venta para extranjeros, sino que, como las piezas tenían variedad de precios, por ejemplo: la tacita de café costaba un peso, una jarra de cerveza costaba dos pesos, una botellita costaba diez pesos; los porrones, fuentes, piezas únicas, sí costaban más. Todas estas piezas se incorporaban a las viviendas habaneras, como adornos o para ser usadas como recipientes. Formaban parte del ambiente cotidiano de la intelectualidad y de los artistas cubanos; iban a una casa y le ofrecían cerveza en una jarra de Amelia, o le ofrecían café en unas tacitas de Mirta. En fin, todo eso generó un reconocimiento no solo a nivel de institución, sino a nivel, como debe ser el arte, a un nivel más de convivencia, más de participación en la vida activa de una ciudad que se respete.

Participando de similares conceptos de diseño se definió la obra realizada en esta década por la Fábrica de Cerámica de Santiago de las Vegas, también conocida como el Taller de Rodríguez de la Cruz, por el nombre de su propietario y director. A fin de lograr vajillas para los recién creados centros recreacionales, playas y

hoteles se le pidió a la fábrica que incrementara su producción utilitaria e industrial. Para satisfacer esta demanda durante estos años la fábrica aumentó sus renglones de producción, desarrolló su tecnología, y lo más importante: encontró un nuevo concepto de diseño totalmente contemporáneo surgido en un proceso de definición insertado en la propia práctica. (Alonso, 1990, pág. 5)

Otras piezas son de cuando Rodríguez quiso hacer una vajilla hotelera, y contrató a un técnico, Wesely, que tenía conocimiento e hizo algunas muestras para proposiciones de otro tipo. No solo se hizo cerámica en Santiago de las Vegas, también se confeccionó en la Escuela Industrial de Rancho Boyeros y en algunos otros lugares, pero puntualmente. No hubo una continuidad, ni una producción considerable, eran más bien experimentaciones que se proponían para obtener respaldo presupuestal, pero como nunca se respaldaron, realmente no llegaron a hacerse. Debido a que en Santiago de las Vegas el taller era particular, la experiencia pudo llegar a un feliz término.

Una de las primeras obras que se hicieron fueron las llamadas "tapas". Eran recipientes casi planos, en las que se situaban los platos en el horno para ser quemados sin que se deformaran. Los artistas las preferían porque era pasta chamoteada, rugosa, y ya generalmente embadurnada de blanco, permitiría un buen soporte. Así existen obras de Lam, en una época tan temprana como 1950; una losa de Portocarrero, de las muchas que hizo y exhibió en el Lyceum en el año 1954, y una fuente de Mariano. No hay que olvidar a Zaida del Río. Las obras de todos los que hicieron cerámica en Santiago de las Vegas en este período se exhiben en la actualidad en el Museo de la Cerámica Cubana Contemporánea, sito en una casa colonial en la calle Mercaderes esquina a Amargura en La Habana Vieja.

Algunas obras de Amelia Peláez tuvieron una forma muy clásica, muy colonial, por ejemplo, la tinaja. Es una forma tradicional, ya que Amelia sí tenía el propósito de mantener su misma línea de significados que en la pintura. Quería que las formas fuesen más o menos tradicionales. Al principio los colores aún no resaltan, porque el fondo es el rojizo del barro. Después, en cuanto se cubre el barro rojo con un engobe blanco, los colores sí van a resaltar, y Amelia empieza entonces a regodearse en un sinnúmero de versiones del porrón, que imaginaron entre ella y Rodríguez de la Cruz. No es la forma más tradicional del porrón, ya es una forma elaborada; hasta el extremo de que muchas veces la pieza está bastante alejada del original. (Alonso, 2001, pág. 8)

Es muy significativo que algunos porrones están fechados en 1951, por lo que se puede afirmar que ya para ese año había un buen número de obras importantes, algunas en colecciones de los intelectuales, artistas y creadores que las adquirían; por ejemplo, Juan David, y aun en la colección de la propia Amelia Peláez, quién conservaba su magnífico porrón de peces, que hoy puede apreciarse en el Museo de la Cerámica. El porrón siguió renovándose constantemente hasta llegar al pequeño formato, más amable, que se integra perfectamente a la decoración. Y naturalmente, no solo se hacían porrones o tinajas; también se confeccionaban jarras de agua, fruteros, fuentes, platos, botellas. Todo esto pertenecía a este mundo, que por un lado estaba relacionado con la etapa colonial, pero que al mismo tiempo se modernizó, no solo de acuerdo con el lenguaje de

Amelia Peláez, sino también con el de nuevas formas adquiridas, versiones diferentes a las originales.

Con el tiempo, la obra de Amelia Peláez se hace más compleja; su trabajo sobre la superficie logró entrelazar las distintas zonas del volumen. Se movió hacia las jarras de cerveza, las graciosas mielecitas que le gustaban tanto, las botellas, o sea, pequeñas piezas que estaban al alcance de cualquiera, que se hacían en forma seriada en cuanto al objeto, pero que siempre la decoración era muy variada, porque Amelia no se repetía.

Basta un solo ejemplo de una obra de Mirta García Buch para apreciar la dignidad de esta cerámica que, además, recogía como valor de significado su filiación, su referencia a los cultos sincréticos afrocubanos; una obra de Marta Arjona, hecha en París, una preciosa jarra, muy moderna y con un tratamiento de color producto de esmaltes y de óxidos, que hasta ese momento en Cuba no se usaban. Cuando Arjona regresa al país, retoma la misma línea del porrón, pero con otra versión, en los que utiliza los pocos óxidos que pudo conseguir, porque desde luego no tenía tantos recursos como en Francia. Rebeca Robés también realizó estudios en España y cuando regresa, llega con un gusto diferente sobre las texturas, sobre los barnices mates, o sea, vemos que realmente hay otras opciones que no son las más conocidas. (Jubrías, 1987, pág. 46)

Ya en 1959 ó 1960 las formas de las piezas de Amelia Peláez varían. Las obras hechas en el taller de la Víbora, el llamado "Cerámicas cubanas", mantienen sus gustos por el dibujo como aplicación de superficie, en sus nuevas botellas. De las manos de Wilfredo Arcay y Martínez Pedro surgen formas, pudiéramos decir, un tanto más modernas, ya no con esa filiación de rescate de las formas alfareras.

Resulta importante resaltar que cuando al artista se le dan posibilidades sabe muy bien aprovecharlas creadoramente. Amelia Peláez no necesitó más que un sencillo vaso de barniz mate blanco, y un simple dibujo casi abstracto muy sencillo, para que su pieza resultante fuera de una elegancia, de una transparencia increíble. Con la adquisición de esos nuevos esmaltes como el blanco mate o de los colores brillantes como el rojo, por ejemplo, que estaba vedado en Santiago de las Vegas por varias razones, pues Amelia se regodeó ya tanto con el esmalte que va a simplificar el dibujo al mínimo. Y llega el momento en que se desvanecen las formas, lo que le interesa es la expresividad toda que puede conseguir con este borde metálico, logrado con el óxido de cobre o con el esmalte rojo brillante. En opinión de María Elena Jubrías, este fue su mayor logro en los mejores platos de última etapa. Son puro color y textura. Puede apreciarse en una pieza un fondo de esmalte brillante azul cobalto, con capa superpuesta gris, dada por óxidos, que deja ver el esmalte brillante de abajo. Es realmente una abstracción en la pintura, pero en cerámica, por lo visto, sí llegó a hacerla.

En su artículo: "Una Isla de diseño: Cuba de 1960 al 2000", la diseñadora y profesora Lucila Fernández Uriarte señala que en los años sesenta, en el Taller de Santiago de las Vegas se confeccionó la vajilla para los recién creados centros recreacionales, playas y hoteles, donde se le pidió a los artistas de la fábrica que incrementara su producción utilitaria e industrial. Para satisfacer

estas demandas, la fábrica aumentó sus renglones de producción, desarrolló su tecnología y lo más importante: encontró un nuevo concepto de diseño totalmente contemporáneo surgido en un proceso de definición insertado en la propia práctica.

Exponente de esta evolución y de sus logros fue la vajilla que se produjo para el Restaurante La Faralla, compuesta por una tipología de piezas restringidas basadas en la tradición local y alfarera y con un alto valor de uso, simplicidad y polifuncionalidad. «La cerámica seriada funcional de Santiago de las Vegas se acerca a las mejores ideas del concepto moderno de vajilla: función múltiple a partir de tres o cuatro tipos, con una racionalidad industrial, lo que redundaba en economía

productiva y libertad de uso». La anterior práctica y conceptualización del diseño sentaron las bases de una manera de hacer centrada en lo contemporáneo, y en la identidad, lo masivo, la integralidad de las acciones del diseño y la creación de una cultura cotidiana.

La anterior práctica y conceptualización del diseño sentaron las bases de una manera de hacer centrada en lo contemporáneo, y en identidad, lo masivo, la integralidad de las acciones del diseño y la creación de una cultura cotidiana.

Por todo lo planteado en el presente trabajo, hemos tratado de demostrar cómo en la época, lo que prevalece es una cerámica basada en la decoración de piezas, hechas por alfareros, fundamentalmente, porque salvo las excepciones de Marta Arjona y Rebeca Robés, los demás trabajaban sobre piezas hechas. En los porrones participaba mucho Rodríguez de la Cruz. El alfarero hacía las partes que le pedían, pero quién lo concebía y trabajaba uniendo las partes, quién las componía y explotaba la imaginación era él. En cuanto al artista, si le ofrecen mayores recursos, desde luego que surgen variantes que antes estaban vedadas. Sirva de ejemplo el mural de Portocarrero en el bar Las Cañitas. En cada fragmento puede observarse no solo la riqueza del color sino el tratamiento del barro en crudo. Él contaba cómo disfrutó incidiendo la superficie con el cabo del pincel y hasta metiendo los dedos en el barro.

Este fue un momento de gran significación para la cerámica cubana, que no solo surge sino que se diversifica; que no solo es el taller de Santiago de las Vegas, sino que es el taller de Amelia Peláez, que es el taller de Marta Arjona, que es el taller de Elia Rosa; y todo eso ocurre en una década porque, a lo sumo, hay algunas obras que pudieron haberse hecho entre 1960 y 1961 por Amelia Peláez; pero Amelia, ya en 1964 deja de hacer cerámica y se entrega de lleno a la pintura, muriendo cuatro años después. A Marta Arjona, cuando triunfa la Revolución, sus labores como funcionaria le impiden seguir trabajando la cerámica.

No hay dudas que la cerámica artística cubana surgió como un proyecto cultural alternativo en el año 1950 y se extendió hasta 1965, este primer período tuvo reconocimiento, y hoy día lo consideramos como un digno antecedente del segundo período histórico de la cerámica que se abre aproximadamente a partir de 1965; cuando se genera el movimiento de los ceramistas de Cubanacán que, por cierto, no surgió como proyecto, porque el propósito era hacer artesanía. Fueron los artistas los que le

dieron carácter artístico; sobre todo al convertirla en cerámica escultórica, que es lo que domina a nivel mundial. Este segundo período abarcó hasta 1980 donde la línea dominante tuvo un carácter escultórico, representada por figuras emanadas fundamentalmente de los talleres Cubanacán y Amelia Peláez. (Jubrías, 2017, pág. 14)

El tercer período de 1980 hasta 1990 se inicia en la Isla de la Juventud con la inauguración de la fábrica de cerámica vajillera II Congreso, y posteriormente la III Congreso, lo cual aumentaba en número y capacidad técnica las instalaciones de cerámica seriada. Trascendente en este período es la formación del grupo Terracota 4, de gran significación por su obra, labor promotora, formadora, y el haber propuesto para la cerámica una redefinición con su centro en lo conceptual. A partir de entonces se incrementó el valor del significado sobre el aspecto formal. (Jubrías, 2017, pág. 17)

En 1987 en cooperación con el taller de cerámica de la Bauhaus se llevó a cabo la "Vajilla Tesoro" con el propósito de introducirla en la producción de la mayor fábrica de cerámica del país, la de la Isla de la Juventud. El diseño realizado en equipo bajo la dirección de José Espinosa y con la participación de Lourdes León, Lilian Hoyos y Edilio López (técnico de la propia fábrica), tuvo entre sus objetivos variar los prototipos de la vajilla de dicha fábrica en el sentido de adaptarlos a los hábitos de la población. La vajilla mereció la medalla Gutes Desing y sus resultados fueron mostrados en exposiciones de Berlín y La Habana, y en Cuba fue galardonada con el Premio Anual de Diseño de la ONDI en 1989. (Fernández, 2007, pág. 12)

Es importante señalar el trabajo realizado por el departamento de cerámica del ISDI que tenía como objetivo ubicar a los alumnos en el contexto cerámico productivo, aplicados a los aspectos de diseño de productos o sistemas de productos factibles de ser introducidos en la industria. Las áreas que se pretendieron abarcar fueron muy extensas (incluida cerámica refractaria, neocerámica, componentes para equipos de laboratorio, aisladores, entre otros), pero aquellas que más se trabajaron fueron las de vajillas y utensilios para la alimentación, la de objetos utilitarios decorativos, la de pavimentos, revestimientos y elementos constructivos, así como la de muebles y accesorios de cerámica sanitaria. El departamento contó con un amplio y bien equipado taller que cubría todo el extenso proceso de producción de cerámica en pasta roja y blanca y que permitía la producción de prototipos con una gran diversidad de cualidades. (Fernández, 2007, pág. 17)

El cuarto período se inicia en 1990 donde la cerámica artística ya reconocida, se consolida. El antiguo Castillo de La Fuerza se hizo sede del Museo Nacional de la Cerámica Contemporánea, espacio para una colección permanente y salas de exposiciones transitorias dedicadas a muestras personales o colectivas de artistas reconocidos o noveles. (Reyes, 2014, pág. 47)

Entre los años 1994 y 1996 se llevó a cabo un ambicioso proyecto en el ISDI que involucró la fuerza de alumnos y profesores: el proyecto global, incluidos muebles, interiores, cerámica, textiles, señalética, para la identidad de 13 hoteles de una importante cadena nacional Horizonte. Los proyectos se llevaron a término, pero nunca se ejecutaron.

Este período se extendió hasta el año 2000, fue una década de consolidación y diversificación del arte cerámico. El incremento de la gestión particular y estatal, con la aparición de nuevos talleres; el rescate de la vasijería; la multiplicación de murales; una cerámica escultórica de gran formato, e instalaciones, son los hitos que caracterizaron este cuarto período. (Jubrías, 2017, pág. 19)

Acerca de la periodización y actualización en los inicios del siglo XXI de la Cerámica Artística Cubana nos proponemos profundizar en un trabajo futuro para no rebasar los límites de investigación del presente artículo.

### CONCLUSIONES:

Rescatar ese legado de la cerámica artística cubana como arte mayor y enriquecerla en este nuevo contexto es el reto de los nuevos diseñadores cubanos sin olvidar nunca su principal función: Hacer una cerámica con un alto valor social, que la misma llegue a todos y esté presente en todos los lugares para el disfrute pleno de las obras por toda la sociedad. Pues cultura es crecimiento humano y el diseño como actividad proyectual tiene que contribuir de manera significativa a la materialización de ese objetivo.

### BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, A.G. (1990) Cerámica Artística Cubana. Revolución y Cultura, La Habana.
- Alonso, A.G (2001) Al plano de arte mayor. Noticias de arte cubano, La Habana.
- Batet, J. (1996) Retos para un salón de arte contemporáneo. Arte cubano, La Habana, No 2.
- Fernández, L. (2007) "Una Isla de diseño: Cuba de 1960 al 2000. Libro Electrónico. Editorial ISDi. La Habana.
- Jubrías, M. E. (1985) Cerámica cubana contemporánea: El Taller de Santiago de las Vegas. Universidad de La Habana, Tesis de doctorado. Facultad de Artes y Letras, La Habana.
- Jubrías, M. E. (1986) Cerámica escultórica cubana. Revista de la Universidad de La Habana.
- Jubrías, M. E. (2017) La Cerámica Cubana entre el moderno y el postmoderno. Colección ARCOS. Ediciones Boloña. La Habana.
- Reyes, S. (2014) Agudeza y complejidad del discurso de las ceramistas cubanas en torno a la problemática humana en las últimas décadas. Trabajo de Diploma. Universidad de La Habana, Facultad de Artes y Letras, La Habana.
- Suárez, A. (2016) Cuba. Iniciativas, Proyectos y Políticas de Cultura (1899-1958). Cátedra de Estudios Juan Marinello. La Habana.

**LUMINARIAS PARA ESPACIOS INTERIORES (POLÍMITA DE CUBA) PRODUCIDAS A PARTIR DE LA TECNOLOGÍA DE PORCELANA EN LA UNIVERSIDAD DE GZHEL.**

**LUMINAIRES FOR INTERIOR SPACES (POLÍMITA DE CUBA) PRODUCED FROM PORCELAIN TECHNOLOGY AT GZHEL UNIVERSITY.**

MSc. Gladys Parrado Cruz  
gladysarielparradocruz@gmail.com  
ORCID: 0000-0002-0807-7999  
Instituto Superior de Diseño de la UH  
Cuba  
Autor para la correspondencia

**RESUMEN**

El artículo muestra los resultados obtenidos en el taller de cerámica de la universidad del Gzhel en la prueba piloto de las luminarias decorativas para espacios de interiores, inspirada en el molusco POLIMITA de Cuba, así como la solución del diseño que asumimos para la pantalla de la misma teniendo en cuenta que es de porcelana, y las diferentes técnicas de acabados de la cerámica con los bajos relieves que permita lograr una iluminación con los parámetros adecuados.

**ABSTRACT**

*The article shows the results obtained by creating in the ceramics workshop of the Gzhel University a series of three decorative lamps for interior spaces, inspired by the POLIMITA mollusk from Cuba, as well as the design solution that we assumed for the lampshade of the lamp taking into account that it is made of porcelain, and the different ceramic finishing techniques with low reliefs that allow lighting to be achieved with the appropriate parameters.*

**Palabras claves:**

Luminarias,  
Cerámica,  
Polímitas,  
Porcelana,  
Acabado superficial,  
Técnicas de decoración.

**Keywords:**

Luminaires,  
Ceramics,  
Polimitas,  
Porcelain,  
Surface finish,  
Decoration techniques.

---

Fecha Recibido:

12 / 01 / 2022

---

Fecha Aceptación:

02 / 03 / 2022

---

Fecha Publicación:

03 / 05 / 2022

---

## INTRODUCCIÓN

Durante muchos siglos, la antorcha fue la principal fuente de luz en las cuevas de los aborígenes. (1) Luego estas antorchas fueron utilizadas en las casas de los campesinos en muchos países del norte de Europa, incluida Rusia.

El desarrollo de la estructura y decoración de la luz del hogar se puede rastrear analizando sus formas evolutivas.

Se conoce como primera luminaria los recipientes llamados lucernas que inicialmente de piedras y luego de arcillas;(1) por tanto el hecho de crear luminarias de cerámica en la actualidad es algo así como hacer uso de las herencias de nuestros ancestros.

Sus fuentes de iluminación fueron cambiando con el paso del tiempo, los avances tecnológicos de las industrias cada año, y muchas de las estructuras simplemente se olvidaron. Por ejemplo, con la llegada de la electricidad, casi todo el mundo empezó a olvidarse de las lámparas de velas y queroseno, que se utilizaron con bastante éxito en el siglo XII. Hoy su producción se conserva por los artesanos y maestros ceramistas.

Las luminarias de cerámica decorativas se han vuelto muy populares en el mundo artístico y artesanal., se utilizan en todas partes, tanto en la vida cotidiana como en la producción. actualmente se han convertido en objetos que no pueden faltar en los espacios interiores, es difícil imaginar un espacio habitable sin accesorios de iluminación, ya que es un material con grandes posibilidades para trabajar, no son costoso; con él se pueden realizar las formas más complejas artísticamente, puede reproducirse y decorar de disímiles formas.

Donde se ubique la luminaria, es necesario crear una atmósfera que refleje tu estado de ánimo y cambie el ambiente del espacio, transformándolo en zonas acogedoras, donde se crea un aire energizado con una experiencia altamente personalizada.

### FUNDAMENTACIÓN DEL DISEÑO:

La animalística está adquiriendo actualmente nuevos impulsos para su desarrollo en el interiorismo. Las formas animales no solo son componentes de las construcciones composicionales-figurativas del ambiente objetivo de los interiores, introduciendo una corriente exótica de nuevas impresiones en la vida sedentaria de los habitantes, sino que también despiertan interés por la vida de los animales, amor y deseo de preservarla. mundo maravilloso en su integridad y belleza existentes.

La belleza natural del mundo animal inspira la creatividad de muchos artistas, diseñadores, ceramistas que buscan repensar y transformar la plasticidad de la forma natural con su imaginación creativa y es ampliamente utilizada por artistas de artes y oficios.

La idea principal del nombre de estas luminarias está basada en las formas y los acabados semejando a los moluscos cubanos llamados Polímitas. Son especies endémicas y autóctonas cubanas, que se encuentran amenazadas por su habilidad tan reducido de la región oriental de Cuba y haber sido comercializada indiscriminadamente años atrás por sus bellos colores; por lo que hoy se encuentran en un nivel alto de conservación.

Por esas razones se convirtió en fuente de inspiración, contribuyendo el trabajo a la visualización de este molusco y un llamado a la protección de la especie, siendo así un medio de educación ambiental y como muestra de agradecimiento a todos aquellos que se dedican a la protección del medio ambiente.

Esta temática ecológica en porcelana ha posibilitado explorar este hermoso material de alta calidad de la cerámica, en la búsqueda de soluciones.

Los moluscos se han visto reflejados en diversas ramas de las artes plásticas. Como piezas escultóricas, decorativas, arquitectónicas en entornos urbanos, en las calles, los parques, y otros.

También en los interiores y exteriores, de las viviendas de la ciudad, del campo y de las playas, en jardines, piscinas, y espacios urbanos. Es muy apreciado por diseñadores que crean interiores de tipo rústico, campestre, o de playas; y con estilos del Barroco, Rococó, Imperio, Art Nouveau y otros.

Han sido elemento decorativo para el hogar, juguetes o accesorios de iluminación para los dormitorios de los niños. Una pequeña luz nocturna que puede usarse como una solución de regalo original y simple de fiesta en casa, para decoración de fechas señaladas para niños y adultos.

Estos moluscos Polímita como hermoso animal, son algo más interesante que una simple lámpara, una sensación increíble cuando mágicamente se ilumina en tus manos donde quieres encenderlo.

El taller de Gzhel facilitó la posibilidad de poder realizar este elegante conjunto de luminarias decorativas en porcelana, que le aporta al diseño de interiores un tono sutil de belleza, por lo que en una de las decoraciones se mantiene su color original, combinado con oro, plata, platino, lustres cerámicos u otros matices, dependiendo del espacio, combinando contrastes cuando se coloca sobre una mesa o paredes, en jardinerías interiores, entre otras; ya que la luz incide en las emociones y pensamientos.

El estilo decorativo de artes aplicadas Gzhel incluye la mayoría de las técnicas de decoración anteriores y, de hecho, es una síntesis de soluciones plásticas, pictórico-gráficas y constructivo-tecnológicas para una composición integral. En las imágenes de la cerámica Gzhel, las formas naturales de los caracoles son transformadas por la ingeniosa imaginación del artista en una imagen fantástica de una "línea limpia" de patrones, ritmos y un juego gráfico de relaciones de manchas blancas y cobalto, sin precedentes en belleza y gracia.

### DESARROLLO:

#### 1. OBJETIVO GENERAL.

Realizar varias series integradas por tres luminarias decorativas para espacios interiores, logrando una iluminación con los parámetros adecuados e inspiradas en el molusco Polímita de Cuba, correspondiendo cada serie a una decoración diferente de forma tal que dejen una huella del paso de las polímitas por el Gzhel.



Fuente: Archivo de la autora

#### OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- Utilizar técnicas de decoración en porcelana como el bajo relieve que den paso a la luz a través de la pantalla cerrada de la luminaria y permita una iluminación con los parámetros adecuados.
- Lograr una serie de luminarias de porcelana que nos permita la experimentación en la producción de las piezas de porcelana mediante el uso de la forma o de los colores de molusco que más tarde se integren al espacio interior.

#### 2. METODOLOGÍA.

En este proyecto se muestra el resultado de la prueba piloto de la producción en porcelana de las series creadas de los dos conjuntos de tres piezas diseñados, compuestos por dos luminarias de mesa y un aplique de pared de diferentes tamaños; donde el caracol del molusco funciona como pantalla de luminaria y la babosa como soporte.

En los catálogos de iluminación, se pueden encontrar luminarias de disímiles materiales: metal y vidrio; acrílico, plástico y cerámicas. La popularidad del material depende de varias razones, su accesibilidad y facilidad de proceso de decoración y seguridad.

Aunque la cerámica es un material opaco, pero sorprendentemente adecuado para la producción luminarias desde nuestros ancestros, hoy se utilizan tanto en las bases como en las pantallas de candelabros, lámparas y apliques. Los fabricantes luminarias utilizan ampliamente la cerámica como material para sus diseños. Por ser fácilmente moldeables y arrojar gran variedad de formas.

Para realizar la luminaria POLIMITA, se escogió de la gama de los materiales cerámicos, la porcelana, ya que se le adjudica el sello de mayor calidad, (5) por sus características y propiedades dentro de las masas cerámicas, podemos señalar que las mismas necesitan un estudio detenido para lograr una iluminación adecuada.

Además de la elegancia que aporta la pantalla, otra de sus funciones radica en proteger la fuente de alimentación de las influencias ambientales y daños mecánicos, por lo que se tuvo que encontrar el estudio del ajuste de la fuente de alimentación a la luminaria según el tipo a utilizar en cada caso, velas, bombillas eléctricas y led.

Las pantallas cerradas en las luminarias de cerámica, en dependencia de la calidad de la porcelana respecto a la propiedad de translucidez, proporcionan una mayor o menor transparencia. (2)

Este trabajo estuvo encaminado en lograr una adecuada iluminación, a partir de una porcelana poco translúcida, por no contar con porcelana de hueso que es la que posee mayores parámetros de translucidez, para hacer gala de su belleza como pantalla de luminaria con iluminación adecuada.

Su ventaja consiste en la capacidad de crear un haz de luz concentrado, que se utiliza para la iluminación direccional de un área específica. Además, las pantallas de las luminarias de cerámicas se calientan menos que las de metal y de vidrio, con un mayor nivel de seguridad en comparación con esta última. Con gran expresividad y creatividad en su decoración.

Cuando la masa de porcelana no proyecta la luz requerida a través de su pantalla se necesita del auxilio de mecanismos, para lograr la adecuada iluminación, como son las técnicas de acabados de la superficie cerámica de bajos relieves con calados (3) donde las aberturas aumentan la iluminación, obteniendo un producto final único e impecable con su propia personalidad, capaz de crear nuevos paisajes en el espacio.

Sin dejar de utilizar la luz del día, le atribuimos gran importancia al diseño de las luminarias polímitas, colocadas en un espacio interior adecuado, usando iluminación con los parámetros adecuados; donde la forma y los colores crean un ambiente agradable, en equilibrio con los elementos que lo acompañan; donde el bienestar se combine con las nuevas tecnologías, tales como: la televisión y los equipos de audio mostrando como concepto que la naturaleza penetra y crea un nuevo entorno.

A pesar de la opacidad para las pantallas cerradas de porcelana. De hecho, debido a esta característica, que no permite crear una iluminación brillante para habitaciones grandes: como pasillos, salas de estar, comedores; con la luminaria polímita desarrollaron unas series de luminarias decorativas con luces tenues, suaves y discretas.



Fuente: Archivo de la autora

Se comenzó con la prueba piloto para la producción de luminarias de porcelana POLIMITAS con el Esquema del proceso tecnológico de moldeo de las luminarias de porcelana "polímita" para diseño de interiores.

### 3. PRUEBA PILOTO

#### 3.1. SELECCIÓN DEL MATERIAL DE LAS LUMINARIAS.

Se inició el trabajo realizando pruebas con terracotas, lozas, masa chamoteadas, y porcelana y decidimos trabajar con la porcelana por sus características.

- La porcelana es un material blanco, denso, sinterizado e impermeable.
- Se caracteriza por una alta resistencia mecánica, resistencia térmica y química, ausencia de porosidad abierta.
- La blancura oscila entre el 55 y el 67%.
- Composición: las masas de porcelana están formadas por finas mezclas de materiales arcillosos, cuarzos, feldspatos y otros aluminosilicatos.

#### 3.2. DESARROLLO DE UN BOCETO DE LUMINARIAS.

Al desarrollar los bocetos, es necesario tener en cuenta los requisitos de la tecnología seleccionada que en nuestro caso es el moldeo de la cerámica, para proporcionar una forma que asegure un excelente vaciado.



Fuente: Archivo de la autora

#### 3.3. LA SECUENCIA DE FABRICACIÓN DE UN MODELO DE PRODUCTO DE CARACOL.

El modelo puede estar hecho de yeso y materiales blandos como la plastilina y la arcilla para hacer escultura.

#### 3.4. LA SECUENCIA DE FABRICACIÓN DE UN MOLDE DE YESO DE PRODUCTOS DE CARACOL.

¡Importante! El molde debe estar hecho únicamente de yeso de moldeo de alta calidad.

En estos moldes se vierte barbotina de porcelana, que es una suspensión acuosa concentrada con un contenido de humedad del 45%, que contiene pequeñas partículas de masa cerámica, que se vierte en moldes de yeso poroso en el producto deseado capa densa de la masa del producto moldeado en su superficie.

#### 3.5. GENERACIÓN DE LA FORMA DE LA LUMINARIA POR MOLDEO

Antes de colar con barbotina, todos los moldes de yeso deben secarse y sujetarse con bandas de goma para unir firmemente todas las partes.

El material cerámico de porcelana (código TFL) se utilizó para preparar la barbotina.

La barbotina debe estar preparada para el vaciado: mezclar, filtrar la cantidad requerida a través de un tamiz.

El tiempo de permanencia de la barbotina en el molde dependerá del espesor de la pared ensamblada del producto.

Así, al vaciar en un molde de caracol, el tiempo de exposición será de 10 minutos, con un espesor de pared de 4 mm.

Es importante que los ojos sean más gruesos y pesen aproximadamente lo mismo para evitar deformaciones durante la cocción.

Ajuste del molde después de drenar la barbotina a su posición original

Después de escurrir la barbotina, se debe instalar el molde en posición invertida.

#### 3.6. DECORACIÓN DE LA LUMINARIA EN CRUDO.

Al decorar productos de porcelana, se utilizan varios métodos y técnicas de diseño, por ejemplo, una combinación de decoración del relieve con la decoración a pincel de pigmentos sobre vidriados

Existen multitud de técnicas de decoración que permiten enriquecer y potenciar la expresividad artística de la forma con motivos innovadores, como es la técnica de la porcelana tallada. No obstante, hay que tener en cuenta que la blancura y translucidez de la porcelana son sus principales propiedades estéticas, que permiten crear productos artísticos únicos a partir de este material.

CALADO: cortar un patrón con muchas secciones pequeñas separadas por puentes delgados y crear una composición compleja, un tipo de decoración cuando se crea un patrón por medio de un tallado a través del material. El corte se realiza en un cierto ángulo, dando la impresión de recortes más grandes de lo que realmente son.

TEXTURA: una superficie expresiva, en relación con la cerámica, hay muchas formas de aplicar varias texturas a la arcilla. Para mejorar el efecto de la expresividad, a veces la textura de la cerámica se complementa con salami de metal o una fina capa de candelabros.

### 3.7. Decoración de la luminaria bizcochada

Vidriados - El método de decoración que se realiza sobre un producto cerámico bizcochada, sobre el que se ha aplicado en la serie #1 una capa de vidriado transparente y serie #2 una capa de vidriado azul cobalto.

### 3.8. Secado

El secado es muy importante en la producción de lámparas secado en condiciones naturales 2 o 3 días dependiendo de la humedad en el taller

Después del secado, el producto se pule para lograr una superficie perfectamente uniforme y se prepara para la cocción a una temperatura de 800-1000 °C para porcelana dura. En los talleres de la universidad estatal de Gzhel (GSU), la primera quema se realiza a una temperatura de 900 °C.

### 3.9. COCCIÓN DE LA LUMINARIA

La luminaria de porcelana POLIMITA recibe una doble cocción (dos veces). Bizcocho y vidriado ya que posee paredes delgadas (generalmente con fines utilitarios, pero con alta carga artística) la primera cocción - bizcocho (el producto se cuece sin vidriado) a 900 °C y la segunda cocción - vidriado (el producto se cuece después de aplicar el vidriado) a 1250 °C "

En este caso, la velocidad de calentamiento de la cerámica sinterizada debe ser tal que se asegure la eliminación gradual de los gases.

Las lámparas Polimitas de cerámica se encienden en hornos eléctricos por lotes, la temperatura máxima de encendido es de 1200°-1300C.

La duración de la cocción de lámparas de cerámica en dichos hornos oscila entre 8 y 10 horas o más.

Después de la cocción, el óxido de cobalto negro comienza a brillar y se vuelve azul. Durante la cocción vertida, para que la pintura no se metalice, se crea un entorno gaseoso débilmente reductor.

### 3.10. DECORACIÓN ARTÍSTICA DE LA LUMINARIA.

-decoración a pincel de cerámica - La decoración a pincel se puede hacer con varios materiales cerámicos. Hemos investigado el método idóneo que debíamos llevar a cabo consiste en aplicar una fina capa a la luminaria a base de óxidos metálicos, lustre u oro.



Fuente: Autoras Gladys Parrado y Olga Pervozvanskaya

También se puede usar pigmento blanco sobre vidriado azul cobalto tan común en la cerámica Gzhel, en el contorno de los relieves, después de la cocción se distingue por la claridad, la convexidad del patrón, así como por una amplia variedad de tonos coloridos.

### 3.11. TERCERA COCCIÓN

El proceso de cocción es casi el último en el proceso de producción, pero cuando lo decoramos con oro o lustres, el proceso se completa con el tercer fuego.

Habiendo recibido las lámparas la cocción del vidriado, se continua hasta el acabado final con oro y lustres.



Fuente: Archivo de la autora

El dorado del producto terminado se puede realizar de dos formas:

- oro brillante (utilizado principalmente en productos producidos en serie)
- y oro mate (utilizado para decorar productos muy artísticos)

lustres: una solución de sales metálicas en un solvente orgánico (colofonia en trementina, aceite de lavanda).

lustres incoloros (iridiscentes) están hechos a base de óxido de bismuto.

Cuando se trabaja con preparaciones de metales preciosos, es necesario asegurarse cuidadosamente de que la superficie del producto esté limpia, libre de huellas dactilares, manchas de grasa y polvo. Los productos se limpian con agua tibia o alcohol etílico.

Las composiciones colorantes se aplican con un bolígrafo o pincel.

Después de la cocción, queda una película (gasolina en la superficie del agua). El óxido de bismuto se suelda en una capa delgada; de lo contrario, quedan cenizas: la temperatura de cocción entre 720–750 °C.

Cuando la decoración con oro está terminada la pieza pasa a la tercera cocción

Preparación de oro - 10-12% - solución de sal de oro en solventes orgánicos; temperatura de cocción hasta 790°C. Los compuestos orgánicos se queman, dejando una fina película molecular de oro puro.

Las soluciones de sales metálicas (cobalto, cromo, hierro, etc.) también se utilizan como colorantes cerámicos. Cuando se aplican a un producto seco o de desecho, se absorben en el fragmento y se vuelven invisibles, pero después de la cocción aparecen. El dibujo de sal no tiene un contorno claro, es suave y de acuarela.

A esto le sigue una tercera cocción a una temperatura a la que el esmalte comienza a reblandecerse, normalmente en torno a los 650°C. Es en este momento cuando se lleva a cabo un período de fuerte reducción para conseguir la reducción de los componentes metálicos del deslizamiento a metal puro.

## RESULTADOS

### LUMINARIA DE MESA



Modelo



Molde



Pieza moldeada

### Pantalla # 1 – 25 cm



Modelo



Molde



Pieza moldeada

Soporte #1 – (25 cm)



Modelo



Molde



Pieza moldeada

Soporte# 2 –(25 cm)

Luminaria de pared



Modelo



Molde



Pieza moldeada

Pantalla # 2 –(50 cm)



Modelo



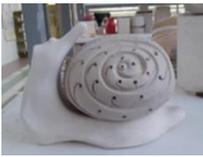
Molde

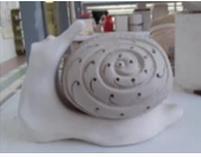


Pieza moldeada

Soporte# 3 –(50 cm)

	Serie 1 #1
Modelo en yeso	
Pieza moldeada	
Pieza vidriada	
Pieza decorada al tercer fuego	

	Serie 2 #2
Modelo en yeso	
Pieza moldeada	
Pieza vidriada	
Pieza decorada al tercer fuego	

	Serie 2 #1
Modelo en yeso	
Pieza moldeada	
Pieza vidriada	
Pieza decorada al tercer fuego	

	Serie 3 #1
Modelo en yeso	
Pieza moldeada	
Pieza vidriada	
Pieza decorada al tercer fuego	

Se logró insertar la luminaria Polímita como complemento al espacio de diseño, en los diferentes ambientes, tales como: dormitorios, salas de juegos, casas de huéspedes, lobby de un hotel, junto a las piscinas y en las salas de estar.



Las lámparas juegan un papel especial en la estetización del espacio interior del hogar, gracias a lo cual es fácil crear un ambiente agradable y acogedor. Además de su función principal de iluminación, las lámparas cumplen una función decorativa como organizadoras de un espacio mágico y fabuloso. Ellos, como los elementos faltantes del rompecabezas, completan la composición del interior, le dan una integridad armoniosa. La tarea es agregar belleza y gracia a la habitación, la casa en su conjunto, para que las noches de las personas que viven en ella sean tranquilas y relajadas.

## CONCLUSIONES

Se realizaron 3 variantes con técnicas de decoración con bajo relieves, que demuestran la posibilidad de lograr una iluminación adecuada.

Las series de luminarias polímitas fueron realizadas exitosamente, cumpliéndose con los parámetros requeridos para la producción de la porcelana A pesar de no ser porcelana de hueso con mayores parámetros de translucidez.

Se cumplió el objetivo de lograr una mejor iluminación mediante la utilización de los métodos de acabados de las superficies cerámicas, la integración de las formas y los colores para lograr un conjunto armónico inspirado en los moluscos Polímitas en los espacios interiores. Se lograron soluciones de diseño profesional, exclusivamente personalizadas para cada espacio, de diferentes tamaños, orientado a satisfacer las necesidades y gustos variados en un espacio interior.

La idea del proyecto pone de manifiesto el estudio de la disciplina del diseño, y de tecnología de la cerámica, como muestra de la conexión entre la solución del autor y la satisfacción del cliente.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Паррадо Крус Гладис " Технологические основы керамики ". Издания Prensa Latina, Куба, 125с . 2006г .

Графтон К. Анималистика. Образы & фантазии. – М.: Колибри, 2018. – 144 с.

Мороз И.И. Технология фарфорово-фаянсовых изделий: Учебник для техникумов. – М.: Стройиздат, 1984. 334 с., ил.

Вестфален, Эльза Христиановна. Китайский фарфор [Текст] / Э. Х. Вестфален и М. Н. Кречетова; Гос. Эрмитаж. – Ленинград : тип. "Коммунист", 1947 (Таллин). – 56 с. текста, XXX с. ил., 3 л. ил. : ил.; 28 см.

Иванов Д.Д. Искусство фарфора / Д.Д. Иванов, – М.: Государственное издательство, 1924. 36 с.

Внутреннее искусственное освещение. Уровни освещения IRRAMAADL J20 STANDARD 06.1974

<https://ometalledo.ru/shlikernyj-sposob-proizvodstva-keramicheskix-izdelij.html>Предварительные операции

<https://www.livemaster.ru/topic/2876117-sovremennyy-interer-idei-oformleniya-doma-printami-v-stile-animalizm>

**ESTUDIO, METODOLOGÍA DE MEJORAMIENTO Y APLICACIONES DE TRES ARCILLAS DE NICARAGUA.**

**STUDY, IMPROVEMENT METHODOLOGY AND APPLICATIONS OF NICARAGUAN CLAYS.**

DI José Leandro Mendoza Cuenca  
jmendoza@correo.xoc.uam.mx  
ORCID: 0000-0003-0221-3416  
Universidad Autónoma de México - Xochimilco  
México  
Autor para la correspondencia

**RESUMEN**

Se presenta el trabajo metodológico para mejorar tres arcillas de Nicaragua, utilizadas en el Taller de Cerámica de la Licenciatura de Diseño de Productos de la Universidad Politécnica de Nicaragua, UPOLI, estas arcillas se nombran arcilla negra, arcilla roja y arcilla blanca, con todas ellas se formularán compuestos para mejorar las características de granulometría, plasticidad, encogimiento al secado y a la temperatura de sinterización.

La arcilla blanca tiene características de ser una caolinita, por lo que en especial se realizara una investigación para determinar su uso en media y alta temperatura.

Como resultado de aplicaciones, de esta investigación, es posible fabricar objetos cerámicos con el reciclado de vidrio como acabado superficial.

**ABSTRACT**

*The methodological work is presented to improve three clays from Nicaragua, used in the Ceramics Workshop of the Product Design Degree of the Polytechnic University of Nicaragua, UPOLI, these clays are named black clay, red clay and white clay, with all of them Compounds will be formulated to improve the characteristics of granulometry, plasticity, shrinkage on drying and at sintering temperature.*

*White clay has the characteristics of being a kaolinite, so in particular an investigation will be carried out to determine its use in medium and high temperatures.*

*As a result of applications, of this research, it is possible to manufacture ceramic objects with recycled glass as a surface finish.*

**Palabras claves:**

Arcilla,  
Caolinita,  
Compuesto  
cerámico,  
Diseño,  
Reciclado

**Keywords:**

Clay,  
Kaolinite,  
Ceramic compound,  
Design,  
Recycled

---

Fecha Recibido:

28 / 02 / 2022

---

Fecha Aceptación:

12 / 04 / 2022

---

Fecha Publicación:

03 / 05 / 2022

---

**INTRODUCCIÓN.**

Este trabajo de investigación se realizó en el año de 2016, participando como conferencista en el IV ENDI Encuentro Nacional de Diseño, así como un taller a los estudiantes de la Licenciatura de Diseño de Productos, sobre reciclado de vidrio aplicado a la cerámica, realizado en el Taller de Cerámica de la Universidad Politécnica de Nicaragua y como parte del convenio de colaboración entre la UPOLI y la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco.

En el taller de cerámica de la Licenciatura de Desarrollo de Producto, los estudiantes fabrican piezas con tres tipos de arcilla: la arcilla negra (AN), la arcilla roja (AR) y la arcilla blanca (AB), cada una de las arcillas se utiliza de forma individual, no se mezclan entre sí, cada una tiene un propósito para la manufactura de piezas cerámicas, la arcilla que presenta más complicaciones técnicas es la arcilla negra, es muy plástica, extremadamente pegajosa y durante el proceso de secado se presentaban problemas de agrietado, pierde agua muy rápidamente, por lo que en ocasiones el 50% de las piezas se rompen en las primeras horas de secado.

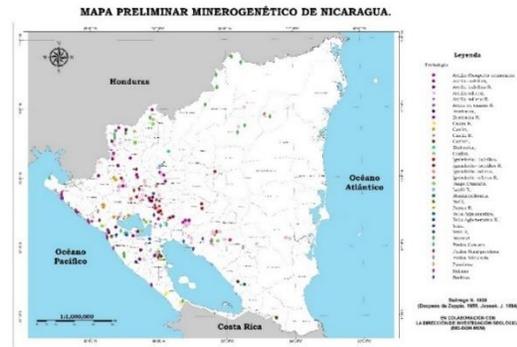
La arcilla roja y la arcilla blanca no tienen ese problema, pero son arenosas y tienen algunos residuos de material orgánico como residuos de hojas y raíces de la vegetación en donde se encuentra la mina de las arcillas.

**ANTECEDENTES.**

Es importante comprender donde se encuentran ubicados en la geografía de Nicaragua los yacimientos de materias primas para la elaboración de productos cerámicos, esto lo podemos observar en el Mapa Preliminar Minerogenético de Nicaragua elaborado en 1989 [1], los yacimientos de arcillas para elaborar alfarería y productos para la construcción se encuentran principalmente en los Departamentos de: Chinandega, León, Managua, Masaya, Carazao, Granada, Nueva Segovia, Madriz, Estelí, Matagalpa, Boaco y Chontales.

Existen algunos cuantos yacimientos de caolín principalmente en el Departamento de León, algunas menos en Managua y en Granada.

En buena parte del país existen yacimientos de sílice con algunas trazas de feldespato, así como de carbonato de calcio, por lo cual es posible desarrollar en mayor medida la producción de objetos utilitarios, decorativos y para acabados de interiores en la industria de la construcción, se puede desarrollar la producción a cerámica de media y de alta temperatura, pues existen también yacimientos de óxido de hierro, óxido de cobre, óxido de zinc [2].

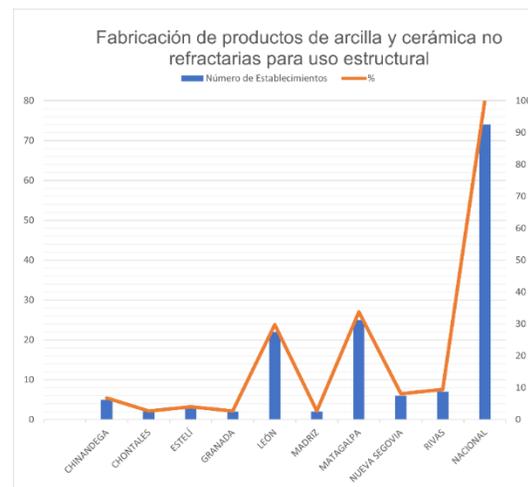


Mapa 1. Yacimientos de arcillas y de caolines en Nicaragua, fuente:

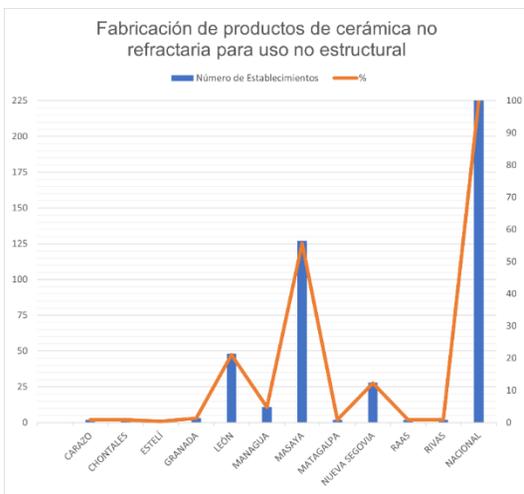
[http://www.mem.gob.ni/wpcontent/uploads/2021/01/MapaPreliminarMinerogeneticNicaraguaNoMetales\\_2015.jpg](http://www.mem.gob.ni/wpcontent/uploads/2021/01/MapaPreliminarMinerogeneticNicaraguaNoMetales_2015.jpg)

En Nicaragua existe una presencia de trabajo de alfarería y de producción de objetos cerámicos para la construcción, en el censo económico urbano de 2010 podemos observar en la gráfica 1 los diversos departamentos en donde se fabrican productos de arcilla y cerámica no refractarios para uso estructural, es decir, productos para la industria de la construcción, existen 74 productores, la mayoría de ellos en los Departamento de León y Matagalpa [3].

En la gráfica 2 se observan los Departamentos en donde se encuentran los fabricantes de productos de arcilla y cerámica para uso no estructural, ellos se dedican a la producción de alfarería utilitaria y decorativa, un total de 228 establecimientos, principalmente se encuentran en los Departamentos de Masaya con 127 establecimientos, el 55.7% de productores, le sigue León, Managua y Nueva Segovia, estos tres, acumulan el 38.2% de productores [3].



Gráfica 1. Departamentos donde se producen objetos cerámicos para la industria de la construcción, elaboración del autor.



Gráfica 2. Departamentos donde se producen objetos cerámicos de alfarería utilitaria o decorativa, elaboración del autor.

### MÉTODO

Se toma la decisión de realizar los siguientes procesos para mejorar las condiciones de las tres arcillas para la manufactura de piezas cerámicas en el taller de cerámica por los estudiantes de la licenciatura de Desarrollo de Producto:

1. Realizar dos pruebas de resistencia a la temperatura para la AN, AR y AB, una de ellas a 1,150°C y otra a 1,230°C.
2. Tamizar las arcillas a malla 50, para eliminar residuos orgánicos y arenas.
3. Formular un compuesto cerámico para sinterizar a 850°C y a 1,150°C, mezclando la AN con la arcilla roja AR, se denominará **NR**, así como la caracterización de plasticidad, encogimiento al secado y encogimiento a la quema para cada una de las pruebas del compuesto
4. Formular un compuesto cerámico para sinterizar a 850°C y a 1,150°C, mezclando la arcilla roja AR con la arcilla blanca AB, se denominará **RB**, así como la caracterización de plasticidad, encogimiento al secado y encogimiento a la quema para cada una de las pruebas del compuesto.
5. Formulación de un compuesto cerámico combinando la AB, feldespato sódico potásico y sílice, a dos temperaturas de sinterización, 1,150°C y 1,230°C, así como la caracterización de plasticidad, encogimiento al secado y encogimiento a la quema para cada una de las pruebas del compuesto.

### DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN Y RESULTADOS.

#### 1 RESISTENCIA A LA TEMPERATURA.

La prueba de resistencia a la temperatura presenta los siguientes resultados a la temperatura de sinterización de 1,150°C, cada una de las tres arcillas mantiene su forma, el óxido de hierro que contienen como mineral la AN y la AR no presenta punto de fusión de tal forma que se fundan las muestras de ambas arcillas, presentándose el cambio de color después de la quema en tonos rojizos, más oscuro en la AR, debido a una mayor presencia de óxido de hierro en cada arcilla, es importante señalar que la AN durante la sinterización, se quema la materia orgánica y

finalmente obtiene un color rojizo. El resultado de la AB, al sinterizarse a esta temperatura, presenta un color blanco, por lo que se puede plantear la hipótesis de que es una caolinita, no hay puntos de óxido de hierro fundidos en la superficie de la muestra.

Cuadro 1. Arcillas sinterizadas a 1,150°C.

Muestras de arcillas antes de la quema	Muestras de arcillas después de la quema a 1,150°C
1) AN, 2) AB, 3) AR	1) AN, 2) AB, 3) AR

La prueba de resistencia a la temperatura de 1,230°C presenta los resultados siguientes: la AN y la AR no se deformaron ni se fundieron con la presencia de óxido de hierro que cada arcilla contiene como mineral, y la AB presenta más blancura que en la prueba de sinterización de 1,150°C, se mantiene la hipótesis de que esta es una caolinita.

Cuadro 2. Arcillas sinterizadas a 1,230°C.

Muestras de arcillas antes de la quema	Muestras de arcillas después de la quema a 1,230°C
1) AN, 2) AB, 3) AR	1) AN, 2) AB, 3) AR

#### 2. TAMIZADO DE ARCILLAS.

Previamente se dejó secar las tres arcillas durante 8 horas en el horno eléctrico para cerámica a 60°C de temperatura, posteriormente se pesó un kilogramo de cada arcilla y se hidrató en agua para poder ser tamizadas a malla 50, se estableció el tamizado en agua para facilitar el paso de las partículas de arcilla por el tamiz. Una vez que se realizó el tamizado, se vierten en una placa de yeso cerámico cada una de las arcillas para deshidratarlas, se tomará el tiempo que toma a la placa de yeso absorber el agua de cada arcilla, el siguiente paso será quitarlas de la placa de yeso y secarlas para ser molidas en un mortero de porcelana, para preparar las pruebas de los compuestos cerámicos AN con AR y el compuesto de AR con AB.

Cuadro 3. Arcilla negra tamizada.

Arcilla negra tamizada a malla 50 en la placa de yeso cerámico	Arcilla negra una vez absorbida el agua al pasar 5 minutos y medio.
	
Se observa un espejo de agua sobre la superficie de la arcilla	Se observa como se agrieta la placa de la AN, como resultado de la rápida pérdida de agua.

Cuadro 4. Arcilla roja tamizada.

Arcilla roja tamizada a malla 50 en la placa de yeso cerámico	Arcilla roja una vez absorbida el agua al pasar 10 minutos.
	
Se observa un espejo de agua sobre la superficie de la arcilla	Se observa que no se agrieta la placa de la arcilla roja.

Cuadro 5. Arcilla blanca tamizada.

Arcilla blanca tamizada a malla 50 en la placa de yeso cerámico	Arcilla blanca una vez absorbida el agua al pasar 15 minutos.
	
Se observa un espejo de agua sobre la superficie de la arcilla	Se observa que no se agrieta la placa de la arcilla blanca, más tiempo para filtrar el agua, tiene partículas más finas.

Cuadro 6. Plasticidad de las arcillas.

		
Prueba de plasticidad AN, regular, se presentan grietas.	Prueba de plasticidad AR, buena, se presenta una grieta.	Prueba de plasticidad AB, excelente, no se presentan grietas.

Se determina también, cuantas impurezas son detenidas por el tamiz en cada una de las tres arcillas.

Cuadro 7. Impurezas retenidas al tamizar las arcillas.

Impurezas retenidas tamiz malla 50	Impurezas secas	Determinación de impurezas y cantidad de arcilla obtenida.										
		<table border="1"> <tr><th colspan="2">Arcilla Negra</th></tr> <tr><td>Impurezas</td><td>99 gr.</td></tr> <tr><td>Arcilla malla 50</td><td>880 gr.</td></tr> <tr><td>Pérdidas</td><td>21 gr.</td></tr> <tr><td>TOTAL</td><td>1,000 gr.</td></tr> </table>	Arcilla Negra		Impurezas	99 gr.	Arcilla malla 50	880 gr.	Pérdidas	21 gr.	TOTAL	1,000 gr.
Arcilla Negra												
Impurezas	99 gr.											
Arcilla malla 50	880 gr.											
Pérdidas	21 gr.											
TOTAL	1,000 gr.											
		<table border="1"> <tr><th colspan="2">Arcilla Roja</th></tr> <tr><td>Impurezas</td><td>134 gr.</td></tr> <tr><td>Arcilla malla 50</td><td>845 gr.</td></tr> <tr><td>Pérdidas</td><td>21 gr.</td></tr> <tr><td>TOTAL</td><td>1,000 gr.</td></tr> </table>	Arcilla Roja		Impurezas	134 gr.	Arcilla malla 50	845 gr.	Pérdidas	21 gr.	TOTAL	1,000 gr.
Arcilla Roja												
Impurezas	134 gr.											
Arcilla malla 50	845 gr.											
Pérdidas	21 gr.											
TOTAL	1,000 gr.											
		<table border="1"> <tr><th colspan="2">Arcilla Blanca</th></tr> <tr><td>Impurezas</td><td>106 gr.</td></tr> <tr><td>Arcilla malla 50</td><td>870 gr.</td></tr> <tr><td>Pérdidas</td><td>24 gr.</td></tr> <tr><td>TOTAL</td><td>1,000 gr.</td></tr> </table>	Arcilla Blanca		Impurezas	106 gr.	Arcilla malla 50	870 gr.	Pérdidas	24 gr.	TOTAL	1,000 gr.
Arcilla Blanca												
Impurezas	106 gr.											
Arcilla malla 50	870 gr.											
Pérdidas	24 gr.											
TOTAL	1,000 gr.											

### 3. FORMULACIÓN DEL COMPUESTO CERÁMICO ARCILLA NEGRA – ARCILLA ROJA.

El porcentaje de las muestras para el compuesto cerámico AN – AR se determinó bajo las siguientes combinaciones en la tabla 1:

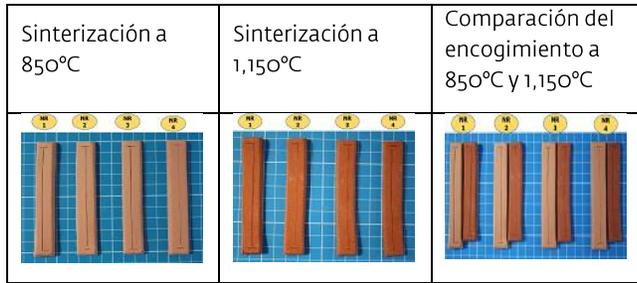
Muestra	Arcilla Negra		Arcilla Roja	
	%	Gramos	%	Gramos
NR 1	50	60	50	60
NR 2	40	48	60	72
NR 3	30	36	70	84
NR 4	20	24	80	96

Tabla 1: Porcentajes de combinación y contenido en peso de cada una de las pruebas de la muestra NR.

El horno utilizado para esta investigación es un horno eléctrico marca CRESS, para todas las pruebas la programación de velocidad fue media alta.

Se realizó la sinterización de las muestras y se obtuvieron los siguientes resultados a la temperatura de sinterización de 850°C y 1,150°C

Cuadro 8. Sinterización del compuesto NR



El resultado de la sinterización a 850°C para las probetas de la Prueba NR se observan colores ocres moderados, con textura suave.

En términos generales se mejoró el comportamiento al secado natural de la arcilla negra en cualquiera de las cuatro probetas, por lo que se pueden formular combinaciones, la recomendación es que no sea mayor a 30% el uso de la arcilla negra.

El resultado de la sinterización a 1,150°C para las probetas de la prueba NR se observa una mayor intensidad del color ocre, el motivo es que, a mayor temperatura de sinterización, el óxido de hierro presente en las dos arcillas funciona como un fundente.

La probeta NR1 presenta una menor intensidad a diferencia de la probeta NR4, la combinación es 20% arcilla negra y 80% arcilla roja, se deduce que la arcilla roja tiene una mayor presencia de óxido de hierro que la arcilla negra.

Esto solo puede confirmarse mediante un análisis químico de cada arcilla, empíricamente podemos deducirlo con solo mirar las probetas.

En cuanto a la caracterización de la plasticidad de las medidas de encogimiento al secado y a las temperaturas de sinterización los resultados los observamos en la tabla 2, gráficamente lo podemos observar en las imágenes del cuadro 8.

Clave	Plasticidad	Promedio de encogimiento		
		% Secado natural	% Quema a 850°C	% Quema a 1150°C
NR 1	Excelente	9.25	9.00	16.00
NR 2	Excelente	9.75	9.00	16.00
NR 3	Excelente	10.50	10.00	16.00
NR 4	Excelente	9.50	9.00	16.00

Tabla 2. Resultados de plasticidad, encogimiento al secado natural y sinterización, compuesto NR.

Si bien las cuatro combinaciones dan resultados que para un ceramista se consideran adecuados para producir piezas, es recomendable utilizar las fórmulas de los puntos NR3 y NR4.

Se tiene una excelente plasticidad, no se presentaron grietas en el secado natural, el encogimiento a la sinterización es moderado en baja temperatura 850°C y muy alto en media temperatura a 1,150°C.

#### 4. FORMULACIÓN DEL COMPUESTO CERÁMICO ARCILLA ROJA – ARCILLA BLANCA.

Los porcentajes de combinaciones de la AR y la AB se establecen en la tabla 3.

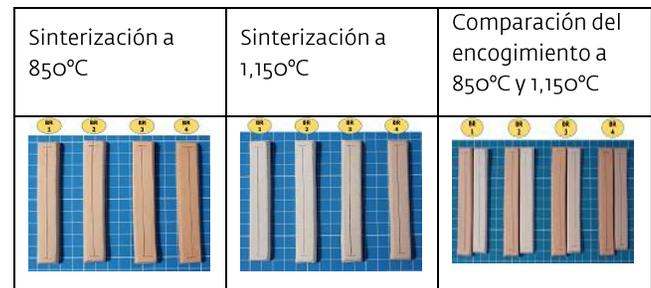
Muestra	Arcilla Blanca		Arcilla Roja	
	%	Gramos	%	Gramos
BR 1	80	96	20	24
BR 2	70	84	30	36
BR 3	60	72	40	48
BR 4	50	60	50	60

Tabla 3. Porcentajes de combinación y contenido en peso de cada una de las pruebas de la muestra BR.

El horno utilizado para esta investigación es un horno eléctrico marca CRESS, para todas las pruebas la programación de velocidad fue media alta.

Se realizó la sinterización de las muestras y se obtuvieron los siguientes resultados a la temperatura de sinterización de 850°C y 1,150°C.

Cuadro 9. Sinterización del compuesto BR.



El resultado de la sinterización a 850°C para las probetas de la Muestra BR, se observa como una menor presencia de arcilla roja da como resultado un compuesto cerámico más blanco, del BR1 hacia el BR4, se incrementa la tonalidad de la presencia del óxido de hierro.

La arcilla blanca tiene un comportamiento refractario de resistencia a la temperatura, igual que un caolín, uno de los materiales que integran a un caolín es la alúmina, que necesita más de 1600°C para punto de fusión, y al ser refractaria, inhibe la fusión del óxido de hierro presente en la arcilla roja.

El resultado de sinterizar a 1,150°C las probetas de la Muestra BR no se presentan colores ocres, pues el caolín inhibe a esta temperatura el poder de fusión del óxido de hierro. Se distingue una pequeña tonalidad ocre en el punto BR4, pero las otras probetas no presentan ninguna tonalidad ocre. Predomina el color blanco, característico de un caolín con alta cantidad de alúmina, que es además un refractario en media y alta temperatura.

Clave	Plasticidad	Promedio de encogimiento		
		% Secado natural	% Quema a 850°C	% Quema a 1,150°C
BR 1	Excelente	6.75	7.00	11.00
BR 2	Excelente	6.75	8.00	11.00
BR 3	Excelente	7.00	8.00	11.00
BR 4	Excelente	7.75	7.00	13.00

Tabla 4. Resultados de plasticidad, encogimiento al secado natural y sinterización., compuesto BR.

En las cuatro combinaciones de la prueba BR en ambas temperaturas de sinterización se obtienen resultados óptimos de desempeño para la producción de productos cerámicos, el criterio de selección será el color del cuerpo cerámico con el que se quieran producir dichos objetos.

Se tiene una excelente plasticidad, el encogimiento al secado natural, y a la sinterización es moderado en baja temperatura 850°C y muy alto en media temperatura a 1,150°C.

Comparativamente, es 5% menor el encogimiento en la prueba de sinterización a 1,150°C en las probetas del compuesto BR que en las del compuesto NR, esto fortalece la prueba de que la arcilla blanca es un caolín.

### 5: FORMULACIÓN DE UN COMPUESTO CERÁMICO COMBINANDO LA AB, FELDESPATO SÓDICO POTÁSICO Y SÍLICE.

Para la investigación de un compuesto cerámico que pueda ser utilizado para diseñar y fabricar productos de cerámica utilitaria o artesanal, haremos uso del triángulo triaxial. Este método nos permite la combinación de tres materiales: arcilla blanca como material que aportará plasticidad, el feldespato que funcionará como fundente y finalmente la sílice, que aportará resistencia a la temperatura.

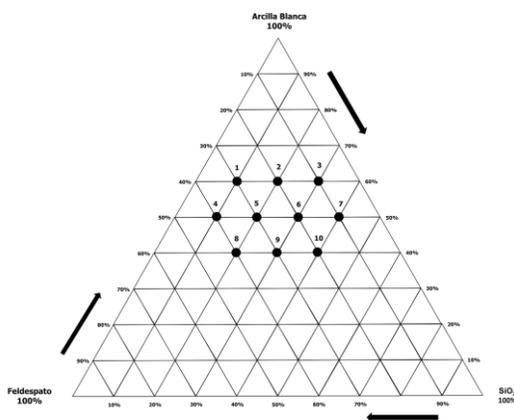


Figura 1. Triángulo triaxial para la combinación de materiales, AB, feldespato sódico-potásico y sílice.

Se han seleccionado 10 combinaciones, para la investigación y la nomenclatura del Compuesto cerámico AB, que se sinterizará a dos temperaturas: 1,150°C y 1,230°C.

En la tabla 5 se muestra la combinación de los materiales que deberemos de usar para fabricar nuestras probetas de prueba.

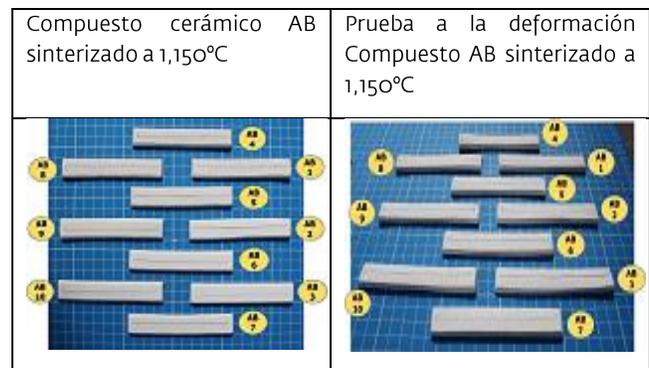
Se pesarán 120 gramos de cada probeta para fabricar 4 probetas, en la que se caracterizará: plasticidad, encogimiento al secado, encogimiento al sinterizado o quema, y resistencia a la temperatura.

La arcilla blanca aportará plasticidad, el feldespato funcionará como fundente, la sílice funcionará como formador de vidrio.

Clave	Arcilla Blanca		Feldespato		Sílice	
	%	Gramos	%	Gramos	%	Gramos
AB 1	60	72	30	36	10	12
AB 2	60	72	20	24	20	24
AB 3	60	72	10	12	30	36
AB 4	50	60	40	48	10	12
AB 5	50	60	30	36	20	24
AB 6	50	60	20	24	30	36
AB 7	50	60	10	12	40	48
AB 8	40	48	40	48	20	24
AB 9	40	48	30	36	30	36
AB 10	40	48	20	24	40	48

Tabla 5. Porcentajes de combinación y contenido en peso para cada una de las probetas.

Cuadro 10. Sinterización del compuesto AB sinterizado a 1,150°C.

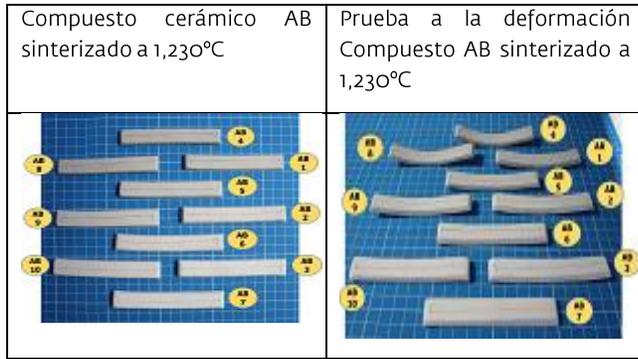


El resultado del compuesto cerámico AB para la temperatura de 1,150°C, podemos observar es un color blanco muy homogéneo, determinado por la arcilla blanca.

A esta temperatura de sinterización todavía no participa de forma definitiva el feldespato con sus propiedades fundentes, pero ha dado cohesión a la arcilla que tiene una alta resistencia a la temperatura.

En la fotografía del lado derecho se observa como las probetas presentan la curvatura de resistencia a la temperatura, en la probeta AB4, se percibe apenas una pequeña curvatura de deformación, no significativa, por lo que se concluye que cualquier fórmula puede ser utilizada, sin embargo, falta determinar el porcentaje al encogimiento y la vitrificación de cada probeta.

Cuadro 11. Sinterización del compuesto AB sinterizado a 1,230°C.



En el resultado del compuesto cerámico AB para la temperatura de 1,230°C, se observa un color blanco muy homogéneo, sin embargo, las probetas AB4, AB5 y AB8 son un poco más grises que los demás, debido a que se tiene un mayor porcentaje de feldespato, que a esta temperatura se comporta ya como un fundente.

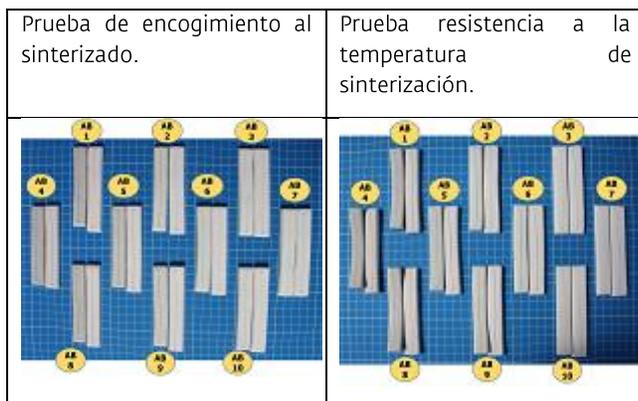
La presencia de altos porcentajes de sílice en las probetas AB7 y AB10 determinan unos compuestos cerámicos más resistentes a la temperatura, es decir, que no están vitrificándose todavía, por lo que tienen mayor porosidad de las demás probetas.

En la imagen de la derecha, se presenta la curvatura de resistencia a la temperatura, se observa que las probetas AB1, AB4 y AB8 son las que presentan menor resistencia a la temperatura, tienen un 30% y 40% de feldespato en el compuesto cerámico.

Los compuestos recomendables para trabajar productos cerámicos son las probetas AB2, AB5 y AB9, tienen una curvatura moderada de resistencia a la temperatura.

La presencia de altos porcentajes de sílice en las probetas AB3, AB6, AB7 y AB10 determinan que estas probetas podrían soportar tal vez hasta los 1,250°C.

Cuadro 12. Comparativo de sinterización del compuesto AB a temperatura de 1,150°C y 1,230°C.



En la imagen de la izquierda del cuadro 12 podemos observar comparativamente las dos temperaturas de sinterización a las que fueron llevadas las probetas del Compuesto cerámico AB, del lado izquierdo tenemos las probetas sinterizadas a 1,230°C y del lado derecho las probetas sinterizadas a 1,150°C.

Se observa un mayor encogimiento en las probetas de 1,230°C, como resultado de una mayor vitrificación.

Son de color más gris, pues el feldespato ha funcionado como fundente y ha formado vidrio con la sílice, el color grisáceo es debido los efectos de la presencia química de óxido de titanio en la arcilla blanca.

En la imagen de la derecha del cuadro 12, podemos observar comparativamente las curvas de deformación de la resistencia a la temperatura.

Se ubican las probetas del Compuesto cerámico AB, de la siguiente forma; lado izquierdo tenemos las probetas sinterizadas a 1,230°C y del lado derecho las probetas sinterizadas a 1,150°C.

Se observa una mayor curvatura de deformación en las probetas de 1,230°C, como resultado de una mayor vitrificación.

Clave	Plasticidad	Promedio de encogimiento			Curva de deformación a la quema	
		% Secado natural	% Quema a 1,150°C	% Quema a 1,230°C	a 1,150°C	a 1,230°C
AB 1	Excelente	5.50	10.00	15.00	Resistente	Debil
AB 2	Excelente	5.00	8.00	13.00	Resistente	Moderada
AB 3	Excelente	6.00	7.00	9.00	Resistente	Resistente
AB 4	Excelente	5.00	11.00	14.00	Moderada	Debil
AB 5	Excelente	4.00	8.00	13.00	Resistente	Moderada
AB 6	Muy buena	4.75	7.00	11.00	Resistente	Resistente
AB 7	Muy buena	5.00	6.00	7.00	Resistente	Resistente
AB 8	Buena	4.00	8.00	13.00	Resistente	Debil
AB 9	Buena	4.00	7.00	12.00	Resistente	Moderada
AB 10	Regular	4.00	5.00	8.00	Resistente	Resistente

Tabla 6. Resultados de plasticidad, encogimiento al secado natural y sinterización, así como resistencia a la temperatura de las pruebas del compuesto AB.

A partir de los resultados observados en las fotografías y los datos de la tabla 6, en la temperatura de sinterización de 1,150°C, **media temperatura**, se concluye lo siguiente:

1. El elemento más importante que decide que probetas son las adecuadas es la plasticidad y la curva de deformación a la temperatura de sinterización, estas probetas son la **AB1** con una fórmula de 60% de arcilla blanca, 10% de sílice y 30% de feldespato. La segunda probeta es la **AB5** la fórmula es 50% de arcilla blanca, 20% sílice y 30% feldespato.
2. Ambas son resistentes a la temperatura, es poco notoria su curva de deformación.
3. El porcentaje de encogimiento a la quema de sinterización está en el rango de 10% a 11%, lo cual es un comportamiento adecuado a la cerámica de media temperatura.
4. Esto nos habla de una excelente vitrificación, faltaría determinar ese porcentaje, pero es posible que esté entre el 4% al 6% de porosidad.
5. Todas las probetas tienen en el cuerpo cerámico un excelente color blanco.

A partir de los resultados observados en las fotografías y los datos de la tabla 6, en la temperatura de sinterización de 1,230°C, **alta temperatura**, se concluye lo siguiente:

1. El elemento más importante que decide que probetas son las adecuadas es la plasticidad y la curva de deformación a la temperatura de sinterización, estas probetas son la **AB2** con una fórmula de 60% de arcilla blanca, 20% de sílice y 20% de feldespato. La segunda probeta es la **AB5** la fórmula es 50% de arcilla blanca, 20% sílice y 30% feldespato.

2. Ambas son resistentes a la temperatura, aunque es más notoria su curva de deformación por la razón de que el feldespató funciona como fundente en alta temperatura, es preferible que se presente una curva como las que manifiestan ambas probetas, su otro referente es la vitrificación de cada probeta, posiblemente sea del 2%
3. El porcentaje de encogimiento a la quema de sinterización está en el rango de 13% para ambas, lo cual es un comportamiento adecuado para la cerámica de alta temperatura.
4. El color de ambas probetas es ligeramente gris, un color muy agradable, si se le diera un acabado con esmalte transparente, tendría un excelente color, muy competitivo en el mercado de productos cerámicos.

### APLICACIÓN

La manufactura de este producto cerámicos fue con el compuesto cerámico de la **muestra NR4** en el que se combinan la arcilla negra con un 20% y la arcilla roja con un 80%.

Cuadro 13. Pieza de cerámica con vidrio de botella.

Primera quema de sancocho a 850°C	Aplicando vidrio triturado de botella	Quema final a 1,150°C
		

El resultado final, una pieza de cerámica color ocre muy agradable, el vidrio de botella es un residuo urbano abundante en cualquier ciudad del mundo, se funde como un esmalte cerámico, las grietas en el vidrio siempre estarán presentes, pues vidrio y cerámica tienen coeficientes de expansión térmicos muy diferentes.

Esta es una forma de reciclar vidrio de botella incorporándolo a la producción de objetos cerámicos artesanales, decorativos y en acabo de interiores, sin modificar los procesos de producción de la cerámica y a bajo costo.

### CONCLUSIONES

Las formulaciones presentadas en esta investigación de los compuestos cerámicos NR y RB pueden tener considerables mejoras en el diseño y la producción de productos cerámicos para los alumnos del taller de cerámica, de la Universidad UPOLI.

La arcilla blanca es una excelente materia prima para la producción de productos cerámicos de media y alta temperatura, tiene excelentes propiedades de plasticidad, encogimiento, y sobre todo blancura.

Una investigación más profunda a temperatura de 1,280°C utilizando caolín EPK en combinación de con AB en proporción de 50% cada una, posiblemente pueda tenerse un compuesto cerámico del tipo de la porcelana, con excelente blancura, vitrificación, resistencia a la temperatura y sobre todo translucidez, la propiedad más importante de la porcelana.

Otra línea de investigación es la formulación de engobes para decorar los cuerpos cerámicos obtenidos en los compuestos cerámicos de esta investigación.

Los engobes servirán para decorar con una buena gama de policromía de colores, conforme a las formulaciones de los óxidos colorantes que se usen para los mismos, cobre para el verde, cobalto para el azul, cromo para el rosa, hierro para tonos amarillos, ocre, negros y otros.

### BIBLIOGRAFÍA

- [1] Mapa Preliminar Minerogenético de Nicaragua.  
[http://www.mem.gob.ni/wpcontent/uploads/2021/01/MapaPreliminarMinerogeneticoNicaraguaNoMetales\\_2015.jpg](http://www.mem.gob.ni/wpcontent/uploads/2021/01/MapaPreliminarMinerogeneticoNicaraguaNoMetales_2015.jpg)
- [2] Mapa Metalogénico Preliminar Nicaragua 2015.  
[http://www.mem.gob.ni/wpcontent/uploads/2021/01/MapaMetalogenicoPreliminarNicaragu\\_2015.pdf](http://www.mem.gob.ni/wpcontent/uploads/2021/01/MapaMetalogenicoPreliminarNicaragu_2015.pdf)
- [3] Censo Económico Urbano CEU 2010.  
<https://www.inide.gob.ni/docs/CensoEconomico/NacionalCEU/nacional.pdf>

ELOGIO DEL PORRÓN DE ZAFRA Y EL TINAJÓN CAMAGÜEYANO.

IN PRAISE OF THE PORRÓN DE ZAFRA AND THE TINAJÓN FROM CAMAGÜEY.

DI. Cristina Corral García  
miaire71@gmail.com  
ORCID: 0000-0001-6589-1463  
Instituto Superior de Diseño de la UH  
Cuba  
Autor para la correspondencia

RESUMEN

Como resultado de la herencia cultural legada por los españoles destacan algunos objetos que han sobrevivido al paso de los siglos y se mantienen como parte de nuestro entorno. En este artículo se analizarán dos de esos casos: El porrón cañero o de zafra, y el tinajón camagüeyano, productos con carácter útil, conformados con pasta cerámica roja que se han asentado en la cultura popular cubana.

ABSTRACT

*As a result of the cultural heritage bequeathed by the Spaniards, some objects stand out that have survived the passing of the centuries and remain as part of our environment. In this article, two of those cases will be analyzed: The cane or sugarcane porrón, and the Camagüey tinajón, products with a useful character, made with red ceramic paste that have settled in Cuban popular culture.*

Palabras claves:

Porrón,  
Tinajón,  
Cerámica,  
Camagüey,  
Cuba,  
Alfarería  
tradicional.

Keywords:

Porrón,  
Tinajón,  
Ceramics,  
Camagüey,  
Cuba,  
Traditional pottery.

---

Fecha Recibido:

20 / 01 / 2022

---

Fecha Aceptación:

05 / 03 / 2022

---

Fecha Publicación:

03 / 05 / 2022

---

## INTRODUCCIÓN

En Cuba se conservan piezas que legadas por los antepasados españoles. En este artículo se analizarán dos de esos casos: El porrón cañero o de zafra, y el tinajón camagüeyano, vasijas de cerámica que se han quedado en la cultura nacional. Si bien no han tenido una gran evolución formal, sí en el aspecto de su valor de uso. De sus características físicas, fabricación y un poco de historia se hablará en este artículo.

## BREVE HISTORIA.

Ante la interrogante de dónde llegan estas piezas, se sabe que los emigrantes que llegaron a Cuba provenientes de diversas zonas de España trajeron sus tradiciones, también arrastraron consigo sus maneras de usar algunos objetos y utensilios que debieron comenzar a replicarse y producirse en otras condiciones y con los materiales propios de los lugares en los cuales se asentaron, "los gallegos en Cuba se destacaron sobre todo por su trabajo en la agricultura. Iban al campo en masa con sus alpargatas en los pies y los porrones en las manos para beber agua durante las largas jornadas laborales. Estos depósitos estaban hechos de barro y contaban con dos orificios para la entrada y salida del aire y del agua. El uso del porrón no tardó en generalizarse entre los cubanos. De ahí que hasta la segunda mitad del pasado siglo era común ver a los trabajadores del campo llevar su porrón de cerámica lleno de agua." (Falcón Pérez, Lauren. La Habana, 2020.)



Figura 1. <http://micabaiguan.blogspot.com/2010/04/el-porrón.html>

Pero el uso de esta hermosa pieza de cerámica está muy ligada al proceso del corte de caña de azúcar, donde los macheteros (trabajadores que hacían el corte manual de la gramínea) "los llenaban en la noche o al amanecer con agua fresca de pozo o de manantial y partían para el corte con la certeza de que tendrían a mano el agua necesaria para una dura jornada de trabajo. Lo acomodaban entre los plantones de caña para mantenerlos a la sombra y a media mañana, cuando ya el sudor deshidratava el cuerpo, se empujaban del porrón sosteniéndolos en el aire mientras el chorro les llenaba la boca; la habilidad era tal que les permitía tomar sin derramar una gota fuera." (Corcho Tavío, Bienvenido. La Habana, 2015.) Usaban un pequeño pedazo de caña seca para tapar el pitorro de alimentación mientras no estaban usando el porrón, esto prevenía que el agua se contaminara con la suciedad propia del campo y que se introdujeran en la pieza alacranes, muy comunes en los campos

de caña, de cuyas picaduras nos cuentan los relatos campesinos, algunos con desenlaces fatales.

## MORFOLOGÍA:

Consta principalmente de cuatro partes.

1. **Cuerpo o barriga.** En forma de gota invertida, la base generalmente se resolvía de forma basta con un corte transversal en la base de la pieza. Es la parte que contiene el agua.
2. **Asa.** Se coloca por adición en la parte superior del cuerpo. Es el elemento de sujeción y requiere tener un espesor adecuado para sostener el peso del porrón lleno de agua.
3. **Pitorro.** Se coloca por adición sobre una perforación realizada previamente en el cuerpo. Tiene un orificio pequeño por donde sale el agua para beber.
4. **Pitorro de alimentación.** Se coloca por adición sobre una perforación realizada previamente en el cuerpo. Tiene un orificio grande por donde se rellena el porrón.

**Método de formación:** Tornería alfarera manual. "Este método consiste en moldear una masa cerámica giratoria entre los pulgares". (Parrado Cruz, Gladys. La Habana, 2006. Pág. 50)

Se necesita de mucha habilidad para conformar esta pieza puesto que está totalmente cerrada. En algunos talleres de cerámica se destinaba a un solo operario para hacer este trabajo ya que requería de experiencia y conocimiento del oficio. En el taller de la comunidad El Globo en Calabazar, en los años 90 del pasado siglo, se destinaba a un solo trabajador para esta tarea. Las piezas se tornean por separado y después se adicionan por pegado.

También pueden encontrarse algunas producciones realizadas con la técnica de vaciado o colado.

**Tipo de pasta:** Se encuentran generalmente realizadas en pasta roja (llamada de forma común barro) aunque pueden ver también hechas de pasta blanca. Esto depende del método de conformado y de la arcilla disponible a nivel local.

**Cocción:** Se quema a baja temperatura, generalmente a menos de 1000°. Esto es en el caso de las piezas hechas con pasta roja.

**Vidriado:** No suelen estar vidriadas. En algunos casos se le hacía un vidriado en el interior, pero son los menos ya que complejizaba la producción por el hecho de ser una forma cerrada y con solo dos orificios para drenar el esmalte en el proceso, y podía ocurrir que los pitorros se sellaran en el proceso del vidriado.

**Deficiencias:** Aunque el porrón cañero se puede considerar una pieza visualmente hermosa por su simplicidad y la forma en que resuelve la función de beber, tiene en su contra que es muy pesada, a esto se le añade el propio peso del agua a contener.

El pie interno de la pieza suele resolverse con un corte muy básico ya que retornar la base requiere colocar en el torno la pieza invertida y puede deformarla al no contar con un apoyo físico estable.

La tornería alfarera posee como característica que suele generar disparidad de grosores en las paredes de la pieza. Esto puede traducirse en merma productiva ya que pueden producirse rajaduras durante el proceso de secado y cocción

Desde el punto de vista utilitario la posibilidad de higienización es prácticamente nula.

**Virtudes:** Tiene resuelto de manera correcta la función de sujetar el asa puesto que se puede agarrar con confianza y las roturas por el peso suelen ser mínimas.

Resuelve la función de beber de manera bastante cómoda el agua ya que el pitorro la expende con un chorro fino.

La propiedad de mantener el agua fresca en el recipiente es un hecho real. Solo se recomienda mojar la pieza bien antes de echarle el agua.

El porrón se continuó usando en la zafra azucarera mientras existió el acto del corte de caña manual y masivo hasta que en los años 90 del pasado siglo se comienzan a dismantelar una buena parte de los centrales azucareros en Cuba.



Figura 2. Archivo de la autora.

Por esta razón, este hermoso objeto migra desde su entorno puramente rural para renacer en las manos de los artesanos y artistas de la alfarería local, convirtiéndose en una pieza ornamental o decorativa, dejando en un segundo plano su marcado carácter utilitario inicial. Aunque en una época donde aún se le encontraba cumpliendo su misión de calmar la sed en los campos de caña, reconocidos artistas lo tomaron como referencia formal en sus creaciones como es el caso de la consagrada Amelia Peláez.



Figura.3 <http://www.trabajadores.cu/20200220/impronta-de-amelia-pelaez-en-la-ceramica-artistica-en-cuba/>



Figura.4 <https://fundacionartecubano.org/project/amelia-pelaez-ceramica-2008/>

La vasija llamada tinajón camagüeyano, tiene sus orígenes en otras similares que se fabricaban en Andalucía. Se cuenta que los alfareros procedentes del Sur de España los usaban para almacenar y proteger granos, aceites y líquidos.

La solución de problemáticas de la vida cotidiana ha sido siempre un afán de cualquier sociedad y se percataron de que resultaban excelentes depósitos para mantener fresca el agua para beber. Y fue con esta que dichos alfareros asentados en Puerto Príncipe trocaron en almacenes de agua los recipientes antes empleados para guardar otras provisiones.

"Del barro rojo de la Sierra de Cubitas comenzaron a fabricarse los tinajones desde los años del 1600, según noticias, a pesar de que no hay hoy día ningún tinajón inscrito con fecha tan remota. La más antigua data de 1760." (Estrada-Montalván, Joaquín. La Habana, 2009.)

"Aunque los tinajones se producen masivamente en esa región a partir del siglo XVII, no son privativos de ella. Sus beneficios y belleza ornamental fueron aprovechados en otros puntos de la geografía cubana: Trinidad, Sancti Spíritus, y más allá de sus fronteras, en Chile y Perú, donde prendió la tradición alfarera de la civilización incaica." (González Cabrera, Heydi. **La Habana, 2019.**)

Su producción tuvo el mayor auge en las décadas centrales del siglo XIX. A partir de 1868, con el inicio de las contiendas independentistas, quedó casi cancelada, se restableció sólo entre 1878 y 1895, para luego cesar por completo. Todo hogar del Camagüey tenía al menos un tinajón.



Figura.5 <http://www.ellugareno.com/2009/06/el-tinajon-camagueyano.html>

Los artesanos y alfareros camagüeyanos, al ponerse de moda el tinajón, comenzaron a fabricarlos, respondiendo así a una gran demanda y convirtiendo la producción de los artefactos en un medio de vida nada despreciable por aquellos años. Aun en estos días se pueden descubrir algunos de los nombres de aquellos fabricantes inscriptos en sus obras utilitarias. No son escasos, en ocasiones, adornos ornamentales en los vientres o bocas de los tinajones. Los maestros alfareros sentaron las bases de la actual cerámica camagüeyana.

En 1900, existían en la ciudad más de 16 mil tinajones, hoy apenas quedan unos 2 500 de los originales. Muchos de los que hoy adornan jardines y parques fueron fabricados con posterioridad a 1976, cuando se rescató esa tradición alfarera.



Figura 6 <https://www.radiorebelde.cu/noticia/el-agua-tinajon-camagüeyano-20190425/>

### MORFOLOGÍA:

Consta de dos partes.

**Cuerpo o barriga.** En forma de gota invertida, la base generalmente se resolvía de forma basta con un corte transversal en la base de la pieza. Es la parte que contiene el líquido. A la forma básica también se le podía hacer una transformación en la base para garantizar estabilidad y lograr un ángulo de inclinación con el objetivo de recolectar el agua de lluvia. Por lo que algunos de estos ejemplares los encontramos encajados en la tierra, colocados en el piso gracias a la deformación hecha en la base y encontramos una variante que están empotrados en el suelo, como los que se encuentran en la casa natal del Mayor Ignacio Agramonte y Loynaz.



Figura.7 <https://www.radiorebelde.cu/noticia/el-agua-tinajon-camagüeyano-20190425/>

**Labio.** Se coloca por adición en la parte superior del cuerpo. Es un elemento que le confiere resistencia estructural a la pieza.

**Método de formación:** Su forma ovoidal y su gran tamaño exigían en su fabricación el llamado método de acordelado, consistente en superponer conos muy gruesos de barro blando hasta conseguir una pared circular compacta y de superficie plana.

La otra forma de conformarlo es la de tornear un primer tramo y después ir añadiendo placas hechas del mismo material cerámico e ir retorciendo hasta alcanzar la altura requerida.

Aunque se alcanzó una excelencia en estas producciones, es un oficio que requiere fuerza física y destreza del tornero porque son piezas de grandes dimensiones.

**Tipo de pasta:** Se encuentran generalmente realizadas en pasta roja (llamada de forma común barro)

**Cocción:** Se les hace una sola quema llamada bizcocho, a baja temperatura, generalmente a menos de 1000°.

**Vidriado:** No presentan vidriado.

**Deficiencias:** La tornería alfarera posee como característica que suele generar disparidad de grosores en las paredes de la pieza. Esto puede traducirse en merma productiva ya que pueden producirse rajaduras durante el proceso de secado y cocción. Otro inconveniente es con relación a la acumulación de agua en el fondo de la barriga, propiciando un hábitat ideal para que los mosquitos coloquen sus larvas y que puedan crearse focos epidemiológicos en la comunidad.

**Virtudes:** Tiene resuelto de manera correcta la función de recolectar agua de lluvia por la inclinación en la base de la pieza.

Se puede higienizar gracias a la amplitud de su parte superior.

La propiedad de mantener el agua fresca en el recipiente es un hecho real.

**Y en la actualidad...**

Estas piezas siguen con nosotros, es cierto que ya los tinajones no son usados para coleccionar agua de lluvia ni de beber y es muy raro encontrar en estos días una de estas voluminosas piezas que esté descubierta y si lo está, han llenado su interior con tierra o se encuentran como contenedores para plantas ornamentales. Tampoco el porrón va a los campos de caña. Se viven otros tiempos y con ellos llegan otras costumbres y necesidades que resolver, pero indiscutiblemente por la belleza de sus formas y también por la historia que representan han podido replicarse en manos de artesanos y artistas de la cerámica tradicional de casi toda Cuba y como caso particular, gracias a los esfuerzos de las autoridades patrimoniales de Camagüey y su oficina del historiador de la ciudad, otrora Villa de Santa María del Puerto del Príncipe.



Figura.8 <https://www.radiorebelde.cu/noticia/el-agua-tinajon-camagüeyano-20190425/>

### CONCLUSIONES:

Los hombres pasan, las tradiciones quedan. Como estas dos piezas utilitarias que con el pasar del tiempo continúan presentes en nuestras prácticas culturales, leyendas y costumbres. Ya sea como objetos utilitarios, aunque ya mermada su función inicial, o renaciendo con un nuevo carácter ornamental, de remembranzas y de historia.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Cabrera, Heydi. La Habana, 2019.

<https://www.radiorebelde.cu/noticia/el-agua-tinajon-camagüeyano-20190425/>

Corcho Tavío, Bienvenido. La Habana, 2015.  
<https://elmundodestereino.blogspot.com/2015/06/el-porrón.html>

Estrada-Montalván, Joaquín. 2009.

<http://www.ellugareno.com/2009/06/el-tinajon-camagüeyano.html>

Falcón Pérez, Lauren. La Habana, 2020.  
<https://enjoymentcuba.com/2020/08/27/legado-gallego-en-cuba/> González

Parrado Cruz, Gladys. "Fundamentos tecnológicos de la cerámica". La Habana. Cuba. 2006.

APLICACIONES DE ARCILLA DE SAUCILLO COMO ENGOBE  
VÍTREO.

APPLICATIONS OF SAUCILLO CLAY AS SLIP-GLAZE.

MFA Adán Sáenz Díaz

rasaenz@uach.mx

ORCID: 0000-0003-3226-058X

Universidad Autónoma de Chihuahua

México

Autor para la correspondencia

Lic. Ramón Durán

jrduan@uach.mx

ORCID: 0000-0003-0675-675X

Universidad Autónoma de Chihuahua

México

RESUMEN

Se realizó un estudio introductorio preliminar de naturaleza empírica para determinar las posibilidades del uso de una terracota originaria de la localidad de Saucillo, Chihuahua, México, como engobe vítreo en piezas cerámicas tanto escultóricas como utilitarias en el rango de temperatura de cono 6 (aproximadamente 1220 °C con un aumento de temperatura de 60 °C por hora durante los último 100°C de la quema de acuerdo con los materiales de referencia de Orton Ceramics) en atmósferas tanto de oxidación en horno eléctrico como de quema de sal en hornos a gas.

La arcilla presentó un adecuado grado de fusión a cono 6, así como resultados prometedores en atmósferas de oxidación y quemas atmosféricas de sal.

En base a los resultados obtenidos se considera provechoso continuar el proceso de pruebas y caracterización de la arcilla.

ABSTRACT

*A preliminary empirical study was made in order to determine the viability of the use of a local terracotta clay, native to Saucillo, Chihuahua, Mexico, as a slip-glaze in ceramic pieces, both sculptural and functional, in the cone 6 (approximately 1220°C with a temperature increase rate of 60 °C per hour during the last 100°C of firing, according to Orton Ceramics reference materials) temperature range, in electric kiln oxidation firings and salt firings in gas kilns.*

*The clay slip showed promising results in both oxidation and atmospheric salt firings.*

*Based on the results obtained, it is considered worthwhile to continue a more rigorous testing process and characterization of the clay.*

Palabras claves:

Engobe vítreo,

Cerámica,

Arcilla local.

Keywords:

Slip-glaze,

Ceramics,

Local clay.

---

Fecha Recibido:

22 / 02 / 2022

---

Fecha Aceptación:

16 / 04 / 2022

---

Fecha Publicación:

03 / 05 / 2022

---

## INTRODUCCIÓN

Daniel Rhodes define un engobe vítreo como “[...] glazes made wholly or largely from clays of low fusion point.”<sup>3</sup> (Rhodes, 2000). Uno de los ejemplos mejor conocidos es el *Albany slip*, el cual se basa en una arcilla nativa del estado de Nueva York, EUA. (Rhodes, 2000). Algunos vidriados históricos tales como el *tenmoku* se originaron como engobes vítreos (Pekkan, 2020) y tradicionalmente alfareros y ceramistas han buscado maneras de usar las arcillas disponibles localmente como fuentes de materias primas para vidriados (Sennett, 1964), (Skinner, 1976), (Strachan, 1954), tanto como exploración de sus posibilidades estéticas como por su sustentabilidad económica.

## ANTECEDENTES DE USO LOCAL DE LA ARCILLA DE SAUCILLO.

La población de Saucillo se ubica al sureste del estado de Chihuahua, al norte de México. Desde el establecimiento de la Licenciatura en Artes Plásticas en la Universidad Autónoma de Chihuahua en el año 1991, la arcilla de Saucillo fue utilizada en el área de Escultura por estudiantes y profesorado como una opción local conveniente de material para el modelado manual de piezas escultóricas que posteriormente eran vaciadas en otros materiales mediante el uso de moldes de yeso.

Al crearse el área de Cerámica en la Universidad Autónoma de Chihuahua en el año 2007, se realizaron pruebas utilizando la arcilla de Saucillo para la elaboración de piezas cerámicas de baja temperatura tanto en el torno de alfarero como por medios de construcción manuales tales como el modelado y ahuecado, la construcción por rollos y placas.



Figura 1 Mapa de ubicación de Saucillo.

Durante estas experiencias se pusieron de manifiesto problemas relacionados con depósitos sólidos de calcio que, al ser de naturaleza higroscópica, tendían a expandirse dentro de las paredes de arcilla de las piezas posteriormente a la quema. Este problema fue resuelto mediante la pulverización y colado de la arcilla en forma de barbotina para eliminar los fragmentos de calcio. Durante este proceso, surgió la idea de explorar las posibilidades de uso de la arcilla de Saucillo como engobe vítreo, a fin tanto de explotar las cualidades estéticas de la superficie como de acceder a una fuente de materia prima para vidriados local, abundante y económica.



Figura 2 Arcilla de Saucillo antes de ser procesada

## MÉTODO DE PRUEBAS.

Posteriormente a su recolección en el yacimiento a cielo abierto de Saucillo, la arcilla fue triturada y tamizada a malla 200. A continuación, se realizaron pruebas en pequeña escala, tanto de la arcilla pura (Figura 3), como en una mezcla de parte iguales por peso de la arcilla con ceniza de madera de pino (Figura 4).

En estas pruebas la arcilla fue aplicada por inmersión sobre una base en zancocho de la arcilla conocida como Pasta 926 en el mercado mexicano, con temperatura de maduración de cono 5-6, y posteriormente fueron quemadas en atmósfera oxidante, en horno eléctrico a cono 6.



Figura 3 Prueba de engobe vítreo de Saucillo. Cono 6, quema de oxidación en horno eléctrico



Figura 4 Prueba de engobe vítreo de Saucillo. 50% arcilla de Saucillo, 50% cenizas. Cono 6, quema de oxidación en horno eléctrico.

Después de esta serie inicial de pruebas, se decidió emplear la arcilla de Saucillo directamente en la superficie de piezas

<sup>3</sup> “[...] vidriados compuestos exclusivamente o en su mayoría por arcillas de bajo punto de fusión.”

funcionales y escultóricas a fin de explorar sus posibilidades formales (Figuras 5-8).



Figura 5 Platón con engobe vitreo de Saucillo. Adán Sáenz, stoneware, cono 6, quema de oxidación en horno eléctrico.



Figura 6 Tazón con engobe vitreo de Saucillo. Adán Sáenz, stoneware, cono 6, quema de oxidación en horno eléctrico.



Figura 7 Fragmento. Ramón Durán. Stoneware, cono 6, engobe vitreo de Saucillo, quema de oxidación en horno eléctrico.



Figura 8 Fragmento. Ramón Durán. Stoneware, cono 6, engobe vitreo de Saucillo, quema de oxidación en horno eléctrico.

A continuación, se realizó una serie de pruebas en piezas escultóricas en quema de sal a cono 6. En estas piezas se aplicó la capa de engobe después de la quema de zancocho mediante pistola de aspersión, buscando crear efectos delicados que resaltasen la textura de la superficie de las piezas (Figuras 9-11).

Las quemas se realizaron manteniendo una atmósfera de reducción ligera a partir de cono 010 y comenzando con las cargas de sal a partir de alcanzar el cono 4, en proporción de medio kilo de sal por cada pie cúbico de volumen del horno.



Figura 9 Capullo. Adán Sáenz. cerámica de alta temperatura, engobe vitreo de Saucillo. Cono 6, quema de sal.



Figura 10 Die Grenzen. Adán Sáenz. Cerámica de alta temperatura, engobe vitreo de Saucillo, underglaze, quema de sal. Cono 6. Detalle



Figura 11 Die Grenzen. Adán Sáenz. Cerámica de alta temperatura, engobe vitreo de Saucillo, underglaze, quema de sal. Cono 6.

Se observaron efectos de flashing locales en las áreas con mayor concentración de engobe de Saucillo.

### DEFECTOS DE APLICACIÓN.

En los casos en los que la capa de engobe de Saucillo fue aplicada por inmersión de manera gruesa, ya sea por el tiempo de exposición de la pieza al vidriado, o por la aplicación de una segunda capa de engobe, el vidriado presentó problemas de *crawling*, los cuales se resolvieron al disminuir el grosor de la capa de engobe (Figura 12).

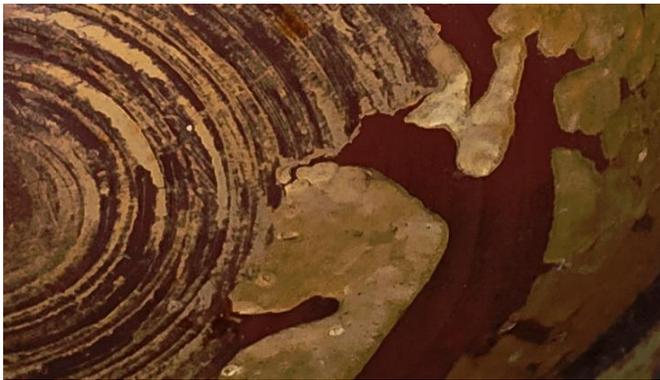


Figura 12 Crawling en la superficie del vidriado debido a una aplicación demasiado gruesa.

### CONCLUSIONES

- La acilla de Saucillo tiene un punto de fusión adecuado en la temperatura de rango medio de cono 6, tanto en oxidación como en quemas atmosféricas de sal. Esto representa una ventaja económica en el costo de las quemas comparado con el rango de alta temperatura de cono 8 en adelante utilizado por vidriados tales como *Albany slip*.
- Una aplicación gruesa de arcilla de Saucillo por medio de la inmersión o el vaciado tiende a causar problemas de *crawling* en la superficie del vidriado.
- Una capa delgada y uniforme de engobe, aplicado ya sea por medio de pincel o por aplicación en spray, produce resultados satisfactorios.
- La arcilla de Saucillo responde bien a la atmósfera de la quema de sal y reacciona a la llama para crear efectos de *flashing*.
- Con base en los resultados de este estudio preliminar, los autores consideran que una caracterización a mayor profundidad de la arcilla de Saucillo es justificada.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- Pekkan, K., Taşçı, E., & Gün, Y. (2020). Development of temmoku glazes and their applications onto different tiles under industrial fast firing conditions at 1180° C. *Journal of the Australian Ceramic Society*, 56(2), 489-497.
- Rhodes, D. (2000). *Clay and Glazes for the Potter*. Krause Publications. E.U.A.
- Sennett, A. (1964). *Experiments in the potentialities of glazes developed from naturally occurring minerals and industrial waste products common to Potsdam, St. Lawrence County, New York*.
- Skinner, H. (1976). *Ash glazes, local slip glazes and once fire process*.
- Strachan, D. J. (1954). *Helena area stoneware slip glazes* (Doctoral dissertation, Montana State University-Bozeman, College of Arts & Architecture).

**MATERIALES CERÁMICOS EN GENERAL Y EN MÉXICO.**

**CERAMIC MATERIALS IN GENERAL AND IN MEXICO.**

Dr. Juan Manuel Oliveras y Alberú

oliveras@correo.xoc.uam.mx

ORCID: 0000-0002-7299-7114

Universidad Nacional Autónoma de México  
México

Autor para la correspondencia

**RESUMEN**

En este artículo se describen materiales cerámicos en general con énfasis en arcillas y barros, se describen estos minerales de zonas alfareras o ceramistas características de México, como son San Miguel Tenextatiloyan, Puebla; Tlayacapan, Morelos; San Bartolo Coyotepec, Oaxaca; Zona de Talavera y de la región de Paquimé, Chihuahua: Casas Grandes, Nuevo Casas Grandes y Mata Ortiz. Se muestran algunas formas de cocci6n, y se refiere a algunos de los contenidos en 6xidos de los materiales.

**ABSTRACT**

*In this article are described ceramic materials in general, emphasizing in clays and muds, these minerals are of characteristic pottery or ceramic zones as San Miguel Tenextatiloyan, Puebla; Tlayacapan, Morelos; San Bartolo Coyotepec, Oaxaca; Talavera Zone and of the Paquimé region, Chihuahua: Casas Grandes, Nuevo Casas Grandes y Mata Ortiz. Some firing ways are shown, and it is referred to some of the oxides content in the materials.*

**Palabras claves:**

Barros,  
Arcillas,  
Cerámica,  
Diseño,  
México,  
Materiales  
cerámicos.

**Keywords:**

Muds,  
Clays,  
Ceramics,  
Design,  
Mexico,  
Ceramic materials.

---

Fecha Recibido:

21 / 02 / 2022

---

Fecha Aceptaci6n:

01 / 04 / 2022

---

Fecha Publicaci6n:

03 / 05 / 2022

---

## MATERIALES CERÁMICOS

La clasificación general de materiales cerámicos en arcillosos y no arcillosos, o plásticos y aplásticos, sigue siendo un referente claro, importante, ilustrativo y sintético de y en la actividad alfarera o ceramista.

La arcilla o el barro, por su plasticidad, es el material básico necesario para la fabricación de alfarería o cerámica, tanto los términos arcilla y barro, como alfarería y cerámica pueden utilizarse indistintamente. Sin embargo, por arcilla se entiende principalmente un material más puro, probablemente el caracterizado como primario, residual y más refinado que el barro, y el barro como un producto secundario formado de varias capas sedimentarias, esto de acuerdo con la clasificación de Heinrich Ries (Singer, 1979: 40) y por alfarero en el contexto de México se entiende como el artesano rural productor con materiales arcillosos ubicados fundamentalmente a su alcance cercanos a su vivienda. Mientras que al ceramista se le conoce como el artesano comúnmente ubicado en lugares más urbanizados, que se abastece de distribuidores de minerales no metálicos distintos del petróleo y el carbón o materiales cerámicos, y cuece sus productos arriba de los 1000°C o hasta los 1300°C, incluso el ceramista Alberto Díaz de Cossío en su taller en la alcaldía de Coyoacán en la Ciudad de México produce a 1310°C.

Por la importancia de la arcilla o barro me refiero a la enorme cita sobre este mineral de Jorge Fernández Chiti (1984: 53-60), cuyos libros están en Google en PDF, gratis. Fernández Chiti se refiere a arcilla, como:  $\text{Al}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{SiO}_2 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ . (silicato de alúmina hidratado): enseguida da el nombre de arcilla en orden alfabético en varios idiomas, desde el alemán hasta el ruso. Continúa diciendo que "Es la materia prima del arte y la industria cerámica, sin la cual no podrían existir pues no tiene sustitutos viables. Es un mineral (no una roca)" al estar constituido atómicamente y tener "retículo cristalino fijo, característico y reconocible." La arcilla forma parte de los silicatos que en peso constituyen 75 por ciento de la corteza de la Tierra, donde existe en cantidades variables, incluido en el fondo marítimo, existe en "terrones secos o en masas húmedas" en cuanto a la formación geológica destaca Fernández Chiti:

... las arcillas de grano grueso y los caolines provienen de la descomposición del feldespato del granito, a través de procesos geológicos que han durado millones de años. Las aguas ácidas disuelven los álcalis del feldespato y parte de la sílice, a la vez que lo hidratan ... Los caolines se forman y se encuentran sobre la roca madre (el feldespato); mientras que las arcillas sedimentarias de grano fino se habrían formado a partir de disoluciones de geles de alúmina y ácido silícico en procesos hidrotermales de baja temperatura, sobre silicatos de alúmina no alcalinos. ... Se llama "secundarias" a las arcillas que no han permanecido en el lugar mismo de su formación sobre las rocas madre, sino que han sido arrastradas por las aguas durante períodos geológicos, depositándose y formando sedimentos en el fondo de los valles. Estas son más impuras, ya que durante el arrastre se han mezclado con granos gruesos de cuarzo, mica, feldespato, cal, etc. Las arcillas "primarias", cuyos yacimientos se hayan todavía sobre la roca de formación, son las más puras (carecen de impurezas por lo que dan color muy blanco en la cocción).

E inmediatamente Fernández Chiti da una nota interesantísima sobre el papel de las arcillas en el origen de la vida, destaca como fueron el medio necesario para que surgiera:

Las arcillas que contienen metales, sobre todo cinc, han cumplido un rol básico y esencial en el proceso bioquímico de aparición de la primera forma de vida sobre nuestro planeta. O sea que sin arcilla no existiría vida posible sobre la Tierra. Ello de acuerdo con las más recientes investigaciones en este campo.

## ARCILLAS, BARROS, ALFAREROS Y CERAMISTAS

Los alfareros en las comunidades rurales extraen los "barros", porque generalmente son materiales más toscos, de bancos cercanos que pertenecen al ejido o a pequeñas propiedades comunales. En el municipio de Zautla la comunidad o demarcación alfarera más grande de México, tienen barrizales de dos tipos uno denominado "bofo" que es arenoso antiplástico, y otro denominado liso o fuerte que es muy plástico con poca arena, ambos son barros ferruginosos o que tiene alto contenido de hierro, y el liso o fuerte al natural es de color marrón oscuro al cocer a cono Orton 08 950°C da color rojo oscuro, en realidad los dos al natural son café oscuro, el barro bofo es poco plástico, al cocer a cono 08 950°C da amarillos, los dos sinterizan a cono Orton 6 1222°C dando un color marrón oscuro.

Ejemplos de contenidos de óxidos de nueve muestras de barros de San Miguel Tenextatiloyan, Puebla.

Nombre muestra	% K <sub>2</sub> O	% Na <sub>2</sub> O	% Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	% SiO <sub>2</sub>	% CaO	% Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	% MgO
1 San Miguel Fuerte	0.88	2.55	21.90	48.13	1.97	7.44	0.97
4 San Miguel Única	1.29	2.40	18.90	56.80	1.96	6.02	1.47
6 San Miguel Fuerte	1.03	1.72	19.75	50.83	2.53	7.15	0.93
3 San Miguel Única	1.10	1.77	20.51	56.21	1.98	6.46	0.85
5 San Miguel Única	1.29	2.56	18.36	54.59	1.66	6.48	1.17
2 San Miguel Única	1.00	2.16	21.35	56.49	2.26	6.78	1.13
6 San Miguel Bofo	1.46	2.83	20.43	61.47	1.80	7.57	0.77
1 SM #20 Bofo arena	1.22	2.73	15.18	58.31	1.90	4.04	0.79
1 SM 40 Bofo arena	1.08	3.20	18.42	52.01	2.86	5.18	1.54

Fuente: Resultados de absorción atómica practicada en muestras de barros de San Miguel Tenextatiloyan, Puebla, realizadas durante 2009 en la División de Ciencias Básicas e Ingenierías de la Universidad Autónoma Metropolitana Ixtapalapa UAM-I. Acervo del Centro de Estudios Alfareros (CEA).

En la carretera a Jalapa la que utilizamos para ir a San Miguel Tenextatiloyan, hay un yacimiento de un material que consideramos feldespato, cercano al poblado de Virreyes de este lugar se obtuvieron los siguientes resultados derivados de análisis de absorción atómica:

Nombre muestra	% K <sub>2</sub> O	% Na <sub>2</sub> O	% Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	% SiO <sub>2</sub>	% CaO	% MgO
Virreyes A	4.79	5.50	16.84	58.56	0.91	0.94
Virreyes B	4.11	5.55	15.48	48.32	1.86	1.44
Virreyes C fino	4.56	4.20	16.49	55.00	0.89	0.84
Virreyes C grueso	3.56	4.58	15.96	49.09	2.31	0.51
Virreyes D fino	4.16	5.17	15.71	46.26	2.91	1.28
Virreyes D grueso	5.24	4.94	16.44	50.00	4.53	0.61
Virreyes E	2.83	3.41	14.03	43.29	3.11	0.17
Virreyes F	4.21	5.97	16.88	52.51	3.49	1.17
Virreyes 3 pared	3.63	5.66	16.04	48.14	4.85	0.72
Virreyes 4 piso	4.78	5.63	17.25	51.49	2.86	0.56

Frank Hamer (1979: 117) Describe detalladamente los feldespatos, considera el más abundante al potásico u ortoclasa, se refiere a doce verdaderos tipos de feldespatos los demás son feldespatooides, probablemente el material del yacimiento de Virreyes sea de este tipo. Menciona mezclas de potásico con sódico denominados pertitas, el sódico es albita, el cálcico anortita, no se refiere a feldespatos con magnesio, óxido de ese metal que aparece en el reporte del análisis de absorción atómica. Hamer, destaca que el feldespato es una manera de agregar álcalis a las fórmulas de vidriados, sin tener que acudir a fritas o materiales artificiales sobre los que da una extensa explicación este autor (Op. Cit.: 139).

Las quemas en San Miguel Tenextatiloyan, el pueblo más grande de Zautla, en general son en hornos de brocal, aunque ya muchos utilizan tapas de fibra cerámica soportada sujeta con alambre nicromel en un armazón de varillas de hierro entre soldadas.



Horno de brocal prototipo In Tekol de Tejuán (El fuego es nuestro en náhuatl) del Centro de Estudios Alfareros (CEA) en San Miguel Tenextatiloyan, Puebla con tapa de fibra cerámica soportada con alambre nicromel en una estructura de varillas soldadas. En la foto de izquierda a derecha: Juan Domingo Martínez Romero, director del CEA, Ramiro Ravelo alfarero destacado cuyas piezas están alrededor del brocal, y sosteniendo una de las piezas el Mtro. Marco Antonio Comunidad Aguilar miembro del cuerpo directivo del Centro de Estudios para el Desarrollo Rural (Cesder), institución de la que es parte el CEA, foto Juan Oliveras.

En Tlayacapan, estado de Morelos los alfareros del pueblo comienzan el proceso productivo extrayendo material de dos barrizales, los cuales “son de propiedad comunal y contienen tierras arenosa, lisa y amarilla. Las tierras lisa y arenosa se extraen de un yacimiento y son de diferentes estratos del mismo barrizal; la amarilla se extrae de otro yacimiento.” (Oliveras, 2008: 116)

En Tlayacapan además de los barros utilizan plumilla de la floración del tule para mezclarla con los barros y darle más agarre o consistencia y permitir un encogimiento más uniforme. Las quemas tradicionales en este pueblo son en horno de brocal tapado con tepalcates o trozos de piezas grandes.



Quema en el horno de Juan Toscano en Tlayacapan Morelos. México. (Fotografía Juan Oliveras).

En el pueblo de San Bartolo Coyotepec, estado de Oaxaca, ubicado en los valles centrales del estado de Oaxaca, tienen arcillas ferruginosas con contenido de hierro mucho menor al de los barros de San Miguel Tenextatiloyan, cuyo comportamiento es magnífico, sirven para producir objetos en los seis procesos productivos de cerámica (Oliveras, 2017: 110-166), a saber: formado manual, compresión o prensado, torneado manual, torneado mecánico extrusión y el más difícil de lograr técnicamente de los procesos de formado: el proceso de vaciado,

esto debido a la abundancia de elementos coloidales y minerales que lo permiten<sup>1</sup>. Precisamente los barros de Zautla, de Tlayacapan y de la mayoría de las comunidades alfareras de México no permiten el proceso de vaciado, en San Bartolo Coyotepec y pueblos aledaños pueden realizar el proceso, inclusive sin desfloculante o dispersante, debido a las características del barro, que, al parecer, es más bien una arcilla ferruginosa de buena calidad.

En la zona de la Talavera, ubicada en los municipios del estado de Puebla: Atlixco, los tres Cholulas: San Andrés, Santa Isabel y San Pedro, el propio municipio de Puebla y el de Tecali de Herrera; a la Talavera el Diario Oficial de la Federación la define como:

Tipo de cerámica original y exclusiva de la denominada "Zona de Talavera", cuyas características se derivan del medio geográfico de la región y que tiene sus antecedentes en la mayólica española<sup>4</sup>, formada por un cuerpo cerámico que se produce por sinterización de mezcla de unas arcillas (barro negro y blanco<sup>5</sup>)

<sup>1</sup> Fernández Chiti, se refiere a las arcillas rojas por su contenido de hierro superior al 4 % como el barro de Oaxaca al que nos referimos, a estas arcillas las considera de origen glacial, ubicadas en zonas montañosas o donde hubo mares y por ende tienen restos calcáreos. Las de los valles son de origen fluvial depositadas por ríos grandes ... "Las rojas sin cal y aluminosas son en extremo estimables ya que permiten hacer gres rojo, adicionando bastante cuarzo (mínimo de alúmina: 2122%)." (Op. Cit.: 55) provenientes de la zona geográfica comprendida en la declaratoria. Esta cerámica está recubierta de una capa de esmalte<sup>6</sup> formada a temperatura entre 1000° C y 1100°C, en cuya composición intervienen los metales plomo y estaño de acuerdo a [sic] fórmulas propias de la época colonial, decorada a mano con sólo seis pigmentos y sus posibles combinaciones, cuyas formulaciones son tradicionales.

La Talavera significa un producto con nombre derivado de la herencia de la cultura arábigo española, testigo de lo que durante siglos la cultura europea trató de imitar a la porcelana china, la mayólica de Delft visualmente es la que más se aproxima al producto oriental pero en cuanto a propiedades físicas fuera de ser contenedores la mayoría de sus productos; las resistencias físicas, la impermeabilidad del cuerpo, el sonido metálico y no de campana ronca, como Octavio Paz describe el sonido de la Talavera y la altísima resistencia mecánica de la porcelana, las mayólicas o fayenzas distan mucho en esas propiedades que cuerpos y sus acabados tienen.

<sup>4</sup> El término mayólica hay controversia si se refiere a Mallorca o a Málaga ambas ciudades de España, aunque el producto, se realiza con características semejantes en Talavera, España, Fayenza, Italia, Delft en Holanda y otros lugares, se trata de la técnica de aplicar un vidriado sílico estannífero plúmbico sobre un cuerpo ferruginoso con una primera quema de alrededor de 900°C, decorar sobre él y someterlo a una segunda cocción de vidriado alrededor de los 1050°C.

<sup>5</sup> Los denominados arcillas o barros negro y blanco se ubican en lugares a los que actualmente no puede acudirse a extraerlos, porque están en los fuertes de Loreto y Guadalupe, sitios emblemáticos de la batalla del cinco de mayo de 1862. Sin embargo, en las especificaciones de la Denominación de Origen 4 Talavera se permite producir con la técnica de vaciado, técnica que comenzó a utilizarse hasta finales del siglo XIX,

Alrededor de 1980 se distribuía una arcilla del estado de Hidalgo tipo *ball clay*, denominada Barro Fons, nombre contradictorio como se vio por tratarse de arcilla, este material lo utilizaba el Prof. Alberto Díaz de Cossío en la producción en su Taller Experimental de Cerámica, e incluso lo utilizamos en lecciones de cerámica en la UAM-X, ahora este material se exporta a los Estados Unidos y según parece ser se regresa beneficiado con otro nombre, aunque hay en el mercado semejantes, uno en circulación denominado Arcilla de Hidalgo, otro denominado arcilla PPN, los propietarios o distribuidores no dan análisis de contenido de óxidos o minerales constituyentes. El contenido de óxidos del Barro Fons es:

SiO <sub>2</sub>	Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	TiO <sub>2</sub>	CaO	MgO	Na <sub>2</sub> O	K <sub>2</sub> O	P.C
70.60	17.49	1.37	0.69	0.09	0.67	0.24	1.79	6.92

De Casas Grandes Chihuahua, alimón con dos alumnos prestadores de servicio social realizamos un estudio de dos de los barros más utilizados por ceramistas de la región de Paquimé de Casas Grandes, Chihuahua, la que incluye Nuevo Casas Grandes y principalmente a Mata Ortiz, para producir la denominada Nueva Cerámica de Paquimé calificada así por el Prof. Julián Hernández Chávez y quien nos proveyó de estos materiales. A las arcillas en el estudio las denominamos "siena" y "beige" por su color, el estudio tuvo como finalidad trazar un nuevo camino hacia cerámica utilitaria a la par de la decorativa floreciente en la región, se estudiaron las propiedades de esos barros y se buscaron barnices cerámicos necesarios para desarrollar productos utilitarios.

Estos materiales los artistas alfareros o ceramistas, apelativos indistintos para los artistas de esa región, los escarban de los barrizales a los que ellos les dicen barriales, los trituran, ponen a remojar y tamizan hasta obtener una fracción fina logrando un material muy plástico. El material beige al ser bentonita identificada por su comportamiento en el estudio, por sí solo, no sirve para fabricar cerámica utilitaria, necesita de otros componentes para mejorar sus propiedades.

El material siena a diferencia del beige sirve para producir cerámica utilitaria de media temperatura (1100 °C), o bien, mezclado con otros componentes podría llegar a temperaturas más altas y mejorar sus características. Sin embargo, sorprende la creatividad y destreza con la que los alfareros de Casas Grandes, Nuevo Casas Grandes y de Mata Ortiz principalmente, han sabido trabajar y explotar ambos materiales.

en 1891 Goetz solicitó patentarla, aunque el registro más antiguo del uso de esta técnica es en el antiguo Perú, circa 1220-1450 en la fabricación de flautas (Frit, 1985: 15).

<sup>6</sup> Félix Singer (1979- III: 289), apunta: "Esmalte. En la industria cerámica se utiliza el término esmalte para significar la decoración coloreada aplicada sobre un vidriado y fijada posteriormente por endurecimiento en un horno, llamado precisamente "horno de esmalte". Dado que el término esmalte se aplica en un sentido más general para significar un recubrimiento sílice opaco sobre una base metálica, deseamos evitar confusión confinándolo a este empleo y remplazándolo en el sentido cerámico por "decoración, colorante, etc., sobre vidriado", y horno de esmalte por "horno de decoración".



Forma de quema de la Nueva Cerámica de Paquimé: sobre un montículo de tierra se colocan las piezas, el conjunto se tapa con un cazo de acero, se rodea de leña el cazo y enciende hasta consumirse, si se quieren piezas negras por efecto de reducción del  $\text{Fe}_2\text{O}_3$  a  $\text{FeO}$ , se retaca de papeles el conjunto y sella con tierra herméticamente la base.

En el estudio básico de estos materiales, sugerimos seguir investigándolos, mejorando los detalles del apartado de vidriados. Específicamente perfeccionar las fórmulas que se adaptaron mejor al cuerpo. Así mismo, es sumamente importante efectuar pruebas de decorado bajo y sobre vidriado para experimentar en incorporar y dar continuidad a la espectacular iconografía característica de la cerámica de Paquimé. Sabiendo qué tipos de materiales son, se recomienda experimentar sustituirlos en otras fórmulas cerámicas, ya sea para generar pastas o vidriados.

Recientemente, derivado de una indagación para ubicar proveedores de materiales cerámicos, localizamos 18 empresas, resultó que en general atienden tanto a artesanos rurales o alfareros como a ceramistas usualmente ubicados en zonas más urbanizadas. Hace 40 años al regresar de mis estudios en Japón podía accederse por teléfono o ir a las fábricas de los grandes productores de materiales cerámicos, tanto de óxidos como de pigmentos, pastas, refractarios y materiales en general y aún más especiales como por ejemplo el talco de Yellowstone necesario para obtener cordierita (Singer, 1979, I: 566) para con éste, por ejemplo, producir convertidores catalíticos.

Ahora los grandes productores como son Degussa fabricante de pigmentos o A.P. Green productor de refractarios difícilmente atienden a un solo pequeño productor, de hecho, Ferro ya no tiene planta en México los productos de esta firma los importa de su planta filial en Brasil; los productores de cerámicos tienen vendedores encargados de comercializar con grandes empresas

de recubrimientos, sanitarios y vajillas, por ejemplo, y no en general con productores individuales urbanos menos aun rurales.

De la lista de distribuidores de materiales cerámicos ubicados, algunos producen vidriados de baja temperatura sin plomo o bien con este metal en forma de fritas, atienden principalmente alfareros o productores rurales, esto derivado de las restricciones en el uso del plomo, otros distribuidores atienden a pequeños productores, artistas, estudiantes y aficionados. También se ubicó un fabricante de yeso de varias calidades, material necesario para modelado, moldería y matricería a cualquier escala productiva donde sea necesario.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Fernández Chiti, Jorge (1984), *Diccionario de Cerámica*, tomo 1, Ediciones Condorhuasi, B. A., Argentina.
- Frit, Donald, D., (1985), *Mold Making for Ceramics*, Londres, Pennsylvania A&C Black.
- Hamer, Frank, (1979), *The Potter's Dictionary of Materials and Techniques*, Pitman Publishing, London, Watson-Guption Publicatios, New York.
- Oliveras y Alberú, Juan Manuel, (2008), *Procesos de Hibridación Tecnológica en Acabados de Cerámica en la Zona de la Talavera en Puebla y Tlaxcala y en Tlayacapan Morelos*, tesis para obtener el grado de doctor en Ciencias y Artes para el Diseño, Posgrado en Ciencias y Artes para el Diseño, Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco.
- \_\_\_\_\_(2017), *Diseño en Cerámica*, Comité Editorial de la División de Ciencias y Artes para el Diseño de la UAM-X
- \_\_\_\_\_; Cabello. G., Alejandro; Espadín, Shiadany, (2019), "Estudio Básico de Dos Arcillas de Casas Grandes Chihuahua, una Siena y Otra Beige" en *Diseño y Sociedad*, Primavera 2019, enero-junio de 2019. Publicación semestral del Comité Editorial de la División de Ciencias y Artes para el Diseño de la UAM-X
- Singer, Félix y S. S. Singer, (1979), *Cerámica Industrial*, Enciclopedia de la Química Industrial, Volumen I, y volumen III.

LA COLECCIÓN DE CERÁMICA ARTÍSTICA CUBANA: EL MUSEO.

THE COLLECTION OF CUBAN ARTISTIC CERAMICS: THE MUSEUM.

MSc. Surisday Reyes Martínez

surisdayarte@gmail.com

ORCID: 0000-0001-6073-0644

Museo Nacional de la Cerámica Contemporánea Cubana  
Cuba

Autor para la correspondencia

RESUMEN

Un análisis panorámico y valorativo de la colección del Museo Nacional de la Cerámica Contemporánea Cubana permite el acercamiento a la manifestación en el país. Se refieren aspectos como labor de coleccionismo, singularidades de la disciplina en el contexto plástico cubano, la gestión museográfico-museológica, los artistas, sus obras, recursos visuales y discursos.

ABSTRACT

*A panoramic and evaluative analysis of the collection of the National Museum of Contemporary Cuban Ceramics allows an approach to the manifestation in the country. They refer to aspects such as collecting work, singularities of the discipline in the Cuban plastic context, museographic-museological management, artists, their works, visual resources and speeches.*

Palabras claves:

Museo,  
Museológico,  
Colección,  
Cerámica,  
Cuba.

Keywords:

Museum,  
Museology,  
Collection,  
Ceramics,  
Cuba.

---

Fecha Recibido:

16 / 02 / 2022

---

Fecha Aceptación:

13 / 04 / 2022

---

Fecha Publicación:

03 / 05 / 2022

---

## DESARROLLO

El 5 de mayo de 1990 se inauguró el Museo Nacional de la Cerámica Contemporánea Cubana en su primera sede del Castillo de La Real Fuerza, en La Habana Vieja. Quince años después se trasladaría la colección hasta entonces atesorada hacia la Casa Aguilera, también en el Centro Histórico habanero, inmueble donde se encuentra desplegado en la actualidad el perfil de exhibición permanente.



Han transcurrido poco más de tres décadas de su existencia en nuestro escenario creativo por lo que algunas interrogantes necesariamente se suscitan en torno al quehacer museológico: ¿cómo se logra la adquisición de los fondos?, ¿cuáles son las peculiaridades de la labor de coleccionismo de la institución?, ¿qué características distinguen esta manifestación en Cuba? En pos de responder a tales interrogantes se encauzan algunos criterios, a partir de una visión panorámica y valorativa.

Desde las primeras conceptualizaciones para crear un museo que evidenciara la singularidad de la cerámica artística cubana, fue imprescindible la localización de las obras.

Una sólida investigación que precedió a la concepción del primer proyecto museológico arrojó la existencia de propuestas en el Museo Nacional de Artes Decorativas, subordinado a la Dirección del Museo Nacional de Bellas Artes, lo cual viabilizaba la posibilidad real de crear un espacio expositivo para la disciplina.



A partir del diálogo entre instituciones como el Instituto Cubano de Radio y Televisión, el Fondo Cubano de Bienes Culturales, la Dirección de Artes Plásticas del Ministerio de Cultura, el Taller de Cubanacán y el Registro Nacional de Bienes Culturales se logró, mediante la vía de compra y transferencia, pasar a propiedad y custodia de la nueva institución algunas piezas de gran valía. También se contactó con coleccionistas privados y familiares de los artistas. Algunos autores e instituciones depositaron obras en carácter de préstamo indefinido. La donación directa por parte de los creadores en activo es otra variante que ha logrado mostrar la actualidad de la manifestación en cada período de su desarrollo.



Entre los años 1990 y 2005 los fondos de la colección fueron creciendo paulatinamente. Se privilegió la adquisición de piezas correspondientes a los dos primeros períodos de creación cerámica en los años 50 y hasta el 70 del siglo xx.



Se gestionó, asimismo, la incorporación de propuestas de creadores de los 80 y las premiadas en los certámenes desarrollados desde la década del 90 del pasado siglo y en el primer lustro del presente.

Con el traslado de la colección a la Casa Aguilera en 2005, la labor de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana (OHCH) ha sido fundamental para el financiamiento, por la vía de compra, de obras importantes correspondientes a diferentes etapas. De este modo se han adquirido propuestas de creadores emergentes, cuyas piezas han participado en las Bienales de Cerámica y responden a las exigencias de su convocatoria. Aunque en menor medida, continúan las donaciones por parte de los propios exponentes de la manifestación.

Por razones estratégicas ha sido de interés incentivar diversas variantes de la cerámica. Con ello se amplían las posibilidades de exhibición, gestión y difusión, de ahí que la actual colección represente diferentes períodos de este quehacer, sus principales artistas, tipologías creativas, la diversidad técnica y temática, así como otros aspectos que resultan motivo de análisis para una caracterización general.

A través de autores localizados por etapas, o paralelamente, en Santiago de las Vegas, Camagüey, Nueva Gerona, el Taller de Cerámica de Varadero, La Habana, Santiago de Cuba, Santa Clara y otras zonas del país, se aprecia el desarrollo alcanzado por esta modalidad.



En el primer período, la creación de Amelia Peláez ocupa relevancia en cuanto a cantidad de obras, tanto de valor excepcional como otras que responden a diversos criterios museológicos. Los murales y losas de René Portocarrero también son representativos desde el punto de vista plástico y temático. De igual manera sucede con los demás exponentes que conforman la sala expositiva permanente denominada Iniciadores.

Figuras nucleadas en torno al taller de Cubanacán en los años 60 del siglo xx dieron continuidad a la corta tradición de las vasijas decoradas, pero trascienden, sobre todo, por el desarrollo de la cerámica escultórica, variante igualmente coleccionada por la institución.



Las propuestas de Alfredo Sosabravo se han privilegiado y organizado en cuanto a concepto y solución plástica, lo cual evidencia la variedad tipológica y de significados. Otros artistas como Reinaldo Calvo, José Antonio Rodríguez Fuster, Julia González, Julio Velázquez Ronda, Fernando Velázquez Vigil y Ángel Rogelio Oliva definen momentos importantes de este espacio creativo. Los egresados de las Escuelas Nacionales de Arte de la década posterior conforman y a la vez enriquecen el perfil permanente.

En las Ferias de Cerámica organizadas en Nueva Gerona dieron a conocer sus obras no pocos exponentes. En este sentido, son significativos los aportes en la variante instalativa—desde inicios de la década de los 80— de Amelia Carballo, José Ramón González, Ángel Norniella y Agustín Villafaña, miembros del grupo Terracota IV. De esa época, precisamente, el museo adquirió excelentes ejemplos de instalaciones que fueron de las primeras en ejecutarse en este material.



De manera sistemática y paralela a la praxis escultórica e instalativa, un número considerable de creadores dedican tiempo y espacio a elaborar murales y exquisitas vasijas, presentes en otra de las salas de exhibición.

Los años 90 del pasado siglo y las décadas del xxi han marcado una heterogeneidad discursiva y morfológica.



A ello ha contribuido la Bienal de Cerámica, cuyas convocatorias han registrado necesarios cambios a lo largo del tiempo; a estas ha respondido un grupo notable de autores de quienes quedan, no solo testimonios gráficos, sino propuestas que hoy día prestigian los fondos de la colección. El certamen, de carácter nacional y competitivo, ha logrado consolidar, promover y justipreciar este quehacer.

En esencia, los bienes coleccionados actualmente son vasijas, murales, losas, esculturas e instalaciones, tipologías que se ajustan a las propias dinámicas contextuales e ideológicas de la cerámica y el arte cubanos.



Son destacables las vasijas de un primer momento de esta disciplina en los años 50, cuyas formas de porrones, botellas, boles y ánforas se distinguen por la decoración bajo y sobre cubierta y, en ciertos casos, por el empleo de óxidos metálicos. El continuo estímulo a este modo de hacer ha devenido una nueva visualidad para vasijas que parten de diseños contemporáneos en que se imbrican materiales extrartísticos y prima la noción de contenedor. Incluso, las propias formas «tradicionales» se diversifican, se emplean otras técnicas y procesos como el rakú, la mayólica y la cristalización.

De igual modo sucede con los murales en los que domina el lenguaje figurativo, con algunos ejemplos abstractos. Concebidos de manera muy diversa, están aquellos logrados a partir de la decoración sobre losas, mientras otros aportan una tridimensionalidad dentro de la superficie bidimensional.

Más variada y sui géneris es la creación escultórica, muy bien representada desde el pequeño, mediano y gran formato. Se explota al máximo el procedimiento de ensamblaje, así como la posibilidad de la arcilla para imitar otros materiales. Notables contrastes visuales se advierten en la obra de muchos artistas que incorporan elementos no cerámicos al volumen de barro. Interesantes propuestas instalativas corresponden, esencialmente, a las dos décadas pasadas del siglo XXI.

A pesar de la diversidad de formación profesional y la heterogeneidad de generaciones actuantes se pueden perfilar asuntos comunes entre los creadores. Es recurrente la problemática humana, ya sea para acentuar cuestiones sociales, contextuales, de tipo feminista o relacionadas con la historia universal desde una mirada contemporánea, entre otros tópicos de máxima vigencia para el contexto cubano e internacional.

Más allá de las proposiciones que hoy permiten este acercamiento a la manifestación, la labor diaria del Museo ha de apostar, sobremanera, por la continuidad de un movimiento, su riqueza y desarrollo en los tiempos venideros. Aspectos tan importantes que se suceden a la par de lo práctico precisan alcanzar un particular protagonismo.

La radio, la televisión y las redes sociales constituyen hoy espacios esenciales para la actividad promocional. Cabe destacar que, de manera constante, se volcaron disímiles esfuerzos—desde los intelectuales hasta aquellos en el plano de la gestión— para

materializar el primer catálogo de la colección.<sup>7</sup> Este resulta testimonio imprescindible y evidencia explícita del coleccionismo desarrollado durante tres décadas. A la vez muestra los principales exponentes de la manifestación, las temáticas abordadas y las particularidades del perfil expositivo permanente.

Así, entre experiencias disímiles, siempre a finales del año regresa la Bienal de Cerámica, un espacio que no puede faltar, ese escenario de encuentro que permite apreciar otros caminos de este quehacer, nuevos derroteros e inquietos continuadores.

El Museo no se ha detenido en su empeño museológico-museográfico, divulgador, de conservación de sus bienes y de proyección teórica. La colección de cerámica artística, única de su tipo en Cuba, ha ido *in crescendo*, ininterrumpidamente desde su génesis. Es, sin dudas, la institución un escenario expositivo imprescindible, a la vez que estímulo necesario para el continuo desarrollo de la manifestación.

La Casa Aguilera abre sus puertas e invita a los transeúntes comunes, a los sensibles a la cerámica, a los artistas y colaboradores en pos de hacerlos cómplices de lo que exhibe y atesora.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alonso, Alejandro G: "Cerámica artística cubana", *Revolución y Cultura*, 4: 40-49, La Habana, abril, 1990.

\_\_\_\_\_: "La calidad no es cuestión de tamaño", *Revolución y Cultura*, 5: 44-49, La Habana, mayo, 1991.

Jubrias, Maria Elena: *La cerámica cubana entre el moderno y el postmoderno*, Ediciones Boloña, La Habana, 2017.

Reyes Martínez, Surisday: "La colección del Museo Nacional de la Cerámica Contemporánea Cubana: valoración artística y patrimonial", tesis de maestría, tutor Dr. Michael González Sánchez, Colegio Universitario San Gerónimo, Universidad de La Habana, 2019.

Fotografías de Archivo del Museo Nacional de la Cerámica Contemporánea Cubana.

<sup>7</sup> Alejandro G. Alonso (1935-2017) fue fundador, director del Museo, así como autor del catálogo de colección.

## CARACTERÍSTICAS DE LA FORMACIÓN PROFESIONAL DE CERAMISTAS EN LA UNIVERSIDAD ESTATAL DE GZHEL. HISTORIA Y ESTADO ACTUAL.

### FEATURES OF PROFESSIONAL TRAINING OF CERAMISTS AT THE GZHEL STATE UNIVERSITY. HISTORY AND CURRENT STATE.

C. Dr. Olga A. Pervozvanskaya  
pervozvanskaja@gmail.com  
ORCID: 0000-0002-2190-707X  
Universidad Estatal de Gzhel  
Federación de Rusia  
Autor para la correspondencia

C. Dr. Rusovich-Yugay Nam Sun  
nama7@yandex.ru  
ORCID: 0000-0003-3171-5060  
Universidad Estatal de Gzhel  
Federación de Rusia

#### RESUMEN

La Universidad Estatal de Gzhel continúa las tradiciones desarrolla altos niveles de la enseñanza del arte. Dentro de los muros de la institución educativa se forman especialistas en varios campos, pero el más importante es el "artista de artes decorativas y aplicadas", en la especialidad de "cerámica artística".

Considerar las características principales de la formación en cerámica artística en las licenciaturas y maestrías en la Universidad Estatal de Gzhel, es el objetivo del presente trabajo.

El proceso educativo está dirigido al dominio de diversas competencias por parte de los estudiantes. De acuerdo con el enfoque por competencias de la enseñanza, la competencia es "conocimiento en acción", "integridad de conocimientos, habilidades y destrezas que aseguran la actividad profesional" [???? ?. 2005, p. 25, 26].

En la formación se utilizan varios métodos y formas de enseñanza que ayudan a integrar un complejo de conocimientos de habilidades y destrezas que permiten comprender la profesión, incluso en la etapa de capacitación, para considerar de manera profunda y completa el área en la que el estudiante debe probarse a sí mismo en el futuro.

#### ABSTRACT

*Gzhel State University continues the traditions develops high levels of art teaching. Specialists in various fields are trained within the walls of the educational institution, but the most important is the "artist of decorative and applied arts", in the specialty of "artistic ceramics".*

*Considering the main characteristics of training in artistic ceramics in bachelor's and master's degrees at Gzhel State University, is the objective of this work.*

*The educational process is aimed at mastering various skills by students. According to the competency-based approach to teaching, competency is "knowledge in action", "integrity of knowledge, skills and abilities that ensure professional activity" [???? ?. 2005, p. 25, 26].*

*In the training, various methods and forms of teaching are used that help to integrate a complex of knowledge of skills and abilities that allow understanding the profession, even at the training stage, to consider deeply and completely the area in which the student he must prove himself in the future.*

#### Palabras claves:

Diseño,  
Cerámica,  
Universidad,  
Proceso  
educativo,  
Cerámica  
artística.

#### Keywords:

University,  
Ceramics,  
Design,  
Educational  
process,  
Artistic ceramics.

---

Fecha Recibido:

16 / 04 / 2022

---

Fecha Aceptación:

01 / 03 / 2022

---

Fecha Publicación:

03 / 05 / 2022

---

## DESARROLLO

Gzhel es una región no lejos de Moscú. Desde la antigüedad, se desarrolló entre los lugareños la habilidad artesanal y el arte de la cerámica gracias a los yacimientos de arcilla existentes en la zona.

La artesanía de cerámica popular de Gzhel ha experimentado altibajos en la producción, pero al mismo tiempo, sorprende la variedad de tipos de cerámicas que aquí se elaboran en las diferentes épocas. Entre los tipos de cerámica se encuentran la mayólica, loza, porcelana y otros.



Mayólica de Gzhel



Porcelana de Gzhel

Fuente: Archivos de las autoras

Fue el talento de los residentes locales, su éxito en la producción de cerámica, lo que sirvió de motivo para la apertura de una sucursal de la Escuela Técnica Imperial Stroganov en 1899 en el pueblo de Rechitsy. Esta fecha marca el comienzo de la educación artística e industrial en el área de Gzhel y esta institución educativa sentó las bases para la futura formación profesional de los ceramistas en la región.

La escuela de Gzhel ha sufrido varias transformaciones debido a diferentes hechos históricos como la Revolución, la Primera Guerra Mundial y otros. A partir de 1918, una rama de la escuela transita por distintos momentos de desarrollo:

1918 - la Escuela de Cerámica de Gzhel,

1931 - la Facultad de Cerámica de Gzhel,

2002 - se inauguró aquí el Instituto de Arte e Industria de Gzhel, desde 2015 la Universidad Estatal de Gzhel GSU. (Б. В. Илькевич, В. В. Никонов, 2012)



Vale la pena señalar que la Universidad Estatal de Gzhel continúa las tradiciones de la educación, centrándose en altos niveles de la enseñanza del arte. Dentro de los muros de la institución educativa se forman especialistas en varios campos, pero el más importante es el "artista de artes decorativas y aplicadas", en la especialidad de "cerámica artística".

Ya en el siglo XIX, se formuló la importancia de la educación vocacional para las regiones donde existe la artesanía popular. Hoy es necesario mantener estas tradiciones, desarrollo de la producción y aumentar el nivel artístico de las obras.

Los graduados de la escuela Gzhel desarrollaron la tecnológica en la producción de la cerámica y, por supuesto, la artesanía artística.

Considerar las características principales de la formación en cerámica artística en las licenciaturas y maestrías en la Universidad Estatal de Gzhel, es el objetivo del presente trabajo.

En todos los niveles, la educación es un sistema equilibrado de actividades científicas y educativas.

El proceso educativo está dirigido al dominio de diversas competencias por parte de los estudiantes. De acuerdo con el enfoque por competencias de la enseñanza, la competencia es "conocimiento en acción", "integridad de conocimientos, habilidades y destrezas que aseguran la actividad profesional" [Зеев Э. 2005, p. 25, 26]. Este entendimiento es común para el sistema educativo en Rusia, incluida la formación de artistas de artes decorativas, aplicadas y diseño en cerámica.

En la formación se utilizan varios métodos y formas de enseñanza que ayudan a integrar un complejo de conocimientos de habilidades y destrezas que permiten comprender la profesión, incluso en la etapa de capacitación, para considerar de manera profunda y completa el área en la que el estudiante debe probarse a sí mismo en el futuro.

Para los licenciados, se supone que deben dominar las actividades artísticas, de diseño y pedagógicas, y la universidad resuelve con éxito los problemas de desarrollo de las habilidades de los estudiantes en estas áreas.

Los artistas que han dominado el programa de pregrado pueden realizar varios tipos de obras de arte. El estudio de las principales disciplinas académicas: dibujo, pintura, escultura son la base de la profesionalidad. Estas permiten desarrollar habilidades en línea con el arte clásico, brindan la oportunidad de dedicarse no solo a la especialidad de la cerámica artística, sino también a desarrollarse en el diseño de la cerámica industrial y en el campo de las artes visuales en general durante la actividad profesional.

El estudio de la filosofía, la historia, la historia del arte, permite sentar las bases de una forma de pensar científica, desarrollar la capacidad de analizar el material y sistematizar el conocimiento.

La gama de disciplinas de importancia social: psicología, pedagogía, sociología y otras, crean una oportunidad para que el artista de artes decorativas y aplicadas participe en la vida de la sociedad, para comprender los patrones de desarrollo de la sociedad. También permite preparar a los ceramistas para la actividad pedagógica, porque, como se sabe, la transferencia de la experiencia a otras generaciones es un eslabón importante en el desarrollo del arte.



Profesora

Fuente: Archivos de las autoras

Además de las disciplinas obligatorias designadas por el estado, la universidad tiene una serie de disciplinas propias. La Universidad Estatal de Gzhel estudia la historia de las artes decorativas y aplicadas, la historia de la artesanía de Gzhel, los fundamentos del arte religioso.

Para que el ceramista domine su profesión y sea capaz de resolver problemas en la creación de obras de cerámica, la capacitación se lleva a cabo en disciplinas de enfoque limitado. Por ejemplo: "pintura decorativa", donde los estudiantes dominan las técnicas de pintura con el procesamiento y estilización de imágenes. Otra disciplina interesante es la "Plástica decorativa", que implica la creación de obras escultóricas de carácter decorativo que pueden ser relieves y escultura de pequeño formato.



Clase: decoración de la cerámica

Fuente: Archivos de las autoras

El conocimiento adquirido en el proceso de completar tareas educativas permite a los futuros artistas de artes y oficios evaluar las posibilidades de un método decorativo basado en la estilización y el procesamiento creativo de imágenes.

Penetrar en la esencia de las artes decorativas en el color y la forma, permite encontrar las técnicas más expresivas para plasmar las ideas directamente en la fabricación de los productos. Como se conoce, un artista que trabaja en la especialidad de cerámica debe ser a la vez escultor y pintor, conocer perfectamente la tecnología de producción y al mismo tiempo estar orientado en la historia del arte. Tal formación versátil es inherente a todas las áreas de las artes y oficios.

Uno de los más importantes elementos en la formación de los ceramistas es el estudio de los principios del trabajo con la cerámica. La Universidad Estatal de Gzhel tiene un período bastante largo en el que la dirección principal de la formación es la "tecnología para la producción de productos cerámicos", en algún momento, incluso la orientación artística desapareció y los jóvenes se capacitaron sólo en tecnología.

Ahora bien, esta dirección también se está desarrollando en la universidad, como uno de los tipos de formación. La presencia de una base de producción, laboratorios y profesores con amplia experiencia en la producción de cerámica de varios tipos, todo esto tiene un efecto positivo en la enseñanza de la tecnología a los estudiantes de la dirección de arte. Los estudiantes estudian "ciencia y tecnología de materiales", una disciplina que brinda información sobre los patrones y procesos químicos y físicos básicos que ocurren en el proceso de fabricación de varios tipos de cerámica. El estudio de estos materiales brinda a los artistas oportunidades para la experimentación creativa basada en el conocimiento.



Clase: fundamentos de la producción cerámica

Fuente: Archivos de las autoras

Una de las disciplinas más importantes es "los fundamentos de las habilidades de fabricación", se complementa con materias como: "diseño y modelado", "decoración de cerámica". Durante la capacitación, es posible fabricar muchos productos de diferente complejidad y tamaño a partir de una variedad de materiales cerámicos. Se presta especial atención al estudio del proceso de decoración de productos. Entre las opciones para decorar la cerámica, a lo largo de la formación, los alumnos dominan la decoración tradicional Gzhel. Esto es necesario para mantener la artesanía, desarrollar respeto y amor por las tradiciones de la cerámica rusa.



Clases: fundamentos de la producción cerámica  
Fuente: Archivos de las autoras

Cabe señalar que la cerámica Gzhel es muy diversa en términos de tipos de materiales y decoración. Inicialmente, los productos fueron hechos para la vida cotidiana. Esto permitió a los artesanos hacer frente a las dificultades de la vida y al problema de la tierra infértil de la zona.

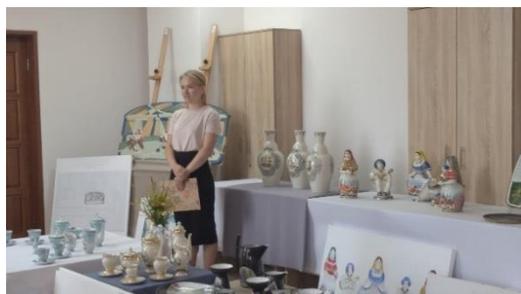
Con el desarrollo de la tecnología cerámica, se reemplazaron sucesivamente:

- mayólica (productos hechos de arcilla fusible con vidriado blanco y pigmentos de cuatro colores),
- semi-loza (productos con un fragmento claro y pigmentos monocromática azul o marrón),
- loza (los productos a menudo se fabricaban con una imagen impresa),
- porcelana (en el siglo XIX, la porcelana se producía con pigmentos de colores sobre vidriado),
- en el siglo XX, la producción de porcelana se estableció para la producción de productos con pigmentos de cobalto).

Como se puede ver en esta lista, para el desarrollo del arte cerámico, todos estos períodos y la experiencia de la cerámica Gzhel son únicos. La universidad trata de prestar atención a todos los períodos y tipos de cerámica característicos de la artesanía Gzhel.

Una variedad de técnicas permite a los estudiantes elegir el material y el tipo de decoración más exitosa para cada trabajo. En la defensa de las tesis de grado, esta variedad de tecnologías cerámicas, junto con diferentes tipos de productos (juegos de té y café, composiciones escultóricas, relojes, juegos de jarrones, grandes obras escultóricas, y mucho más) crean un ambiente expositivo especial y muestran las posibilidades de la artesanía y el arte cerámico en general.

Para completar con éxito su trabajo de graduación y dominar el arte de la cerámica, los estudiantes en las clases sobre la habilidad de la cerámica aprenden a pintar productos, preparar los modelos de yeso y los moldes, hacen composiciones escultóricas y tridimensionales modelando, moldeando productos de barbotinas. La secuencia de procesos de estudio, práctica en talleres de formación y producción, permiten al final completar una tesis en un alto nivel de habilidad. Sin embargo, para crear una obra, no basta con saber trabajar la cerámica.



Defensa de trabajo de diploma. Bacalavriat 2021  
Fuente: Archivos de las autoras

En un momento en que se percibió la importancia de la cerámica Gzhel y el potencial de la artesanía, se formularon al mismo tiempo los principios básicos para el correcto desarrollo de este arte. Como ya se mencionó, la gente local de Gzhel tenía la habilidad para el arte, que se manifestó en sus maravillosas obras que han sobrevivido hasta el día de hoy. Sin embargo, la falta de conocimiento de patrones de diseño de productos y otros conocimientos en el campo del arte afectó el nivel general de las obras de arte.

La formación de ceramistas tiene como una de las disciplinas más importantes al "diseño". Dominar esta disciplina te permite desarrollar varios tipos de productos, encontrar formas armónicas, asociar la decoración con la forma, crear soluciones originales y mostrar tus ideas e inspiración de una forma comprensible para otros profesionales.



<http://www.es.art-gzhel.ru>

Es necesario destacar también que el complejo de disciplinas académicas está indisolublemente ligado al trabajo educativo. Este trabajo implica el desarrollo del sentido de la responsabilidad, el respeto por las personas, el patriotismo y otras cualidades que son fundamentales para la personalidad. Esto se hace a través de diversas acciones de ayuda a las personas, actividades de voluntariado, excursiones a lugares relacionados con la historia y la religión, eventos donde los

alumnos desarrollan su responsabilidad cívica y maduran en su visión del mundo. Es muy importante para un artista adquirir no solo conocimientos y la capacidad de dibujar, sino también aprender a ver el mundo, a sentir a las personas. Es una percepción sutil que distingue a un artista de una persona alejada del arte. Esta receptividad debe convertirse en la base de las obras de arte y de las imágenes artísticas expresivas.

Otro elemento en la singularidad de la profesión de un ceramista, radica en la combinación de áreas de actividad muy diversas. Entre ellos, la actividad científica es de gran importancia. A nivel de pregrado, el rendimiento académico es modesto. Sin embargo, los estudiantes escriben artículos sobre la teoría del arte, la historia de la cerámica y los aspectos tecnológicos de la elaboración de cerámica artística. Todo esto se convierte en los requisitos previos para una investigación científica seria en el proceso de estudiar en la maestría y los estudios de posgrado.

Al ascender a un nivel educativo superior, los artistas tienen la oportunidad de complementar sus habilidades prácticas con la capacidad de investigación y análisis integral. El nivel de maestría te permite dominar la profesión como actividad creativa, científica, de diseño y pedagógica.

Durante los estudios en la magistratura se lleva a cabo un trabajo serio, que se expresa en una serie de artículos y productos cerámicos de diversos tipos y técnicas, sobre el tema elegido. El proceso de aprendizaje termina con la realización de una tesis de maestría. La forma de educación en la que el maestro tiene la oportunidad de trabajar con un gran tema es efectiva y le permite lograr altos resultados en investigación y creatividad. Entre los estudios, se encuentran los que hacen referencia a la historia de la pesca y recrean bellas imágenes de Gzhel en vajillas y elementos decorativos, en forma de flores y pájaros blanco-azulados, paisajes policromados y

ramos de flores Gzhel es muy rica en imágenes, y ellas inspirarán a muchas más generaciones de ceramistas. Además, aparecen temas completamente distintos: composiciones étnicas, animalismo, reflejo de la modernidad y los problemas de la sociedad.

Todo el trabajo se realiza bajo la dirección de los profesores, pero con gran independencia de los alumnos. Esto le permite aprender a tomar decisiones, elaborar un plan de acción y desarrollar métodos para mejorar el trabajo.

Este artículo intenta caracterizar brevemente la experiencia de formación de los ceramistas en la Universidad Estatal de Gzhel. Como toda institución educativa, tiene su propia historia y tradiciones de enseñanza, pero también está abierta a nuevas tendencias, interacción con otras universidades, incluidas las extranjeras. Esto se lleva a cabo con éxito a través de un programa de intercambio de estudiantes, enseñando a estudiantes extranjeros, realizando clases magistrales, exposiciones, festivales y otros eventos.

Cada una de estas interacciones enriquece la experiencia, aporta nuevas ideas que siempre son necesarias para las personas creativas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Б. В. Илькевич, В. В. Никонов. Художественно-промышленное образование в Гжели: дореволюционный период. – М.: Издательство «Прометей», 2012. – 100 с.
- Зеер Э. Компетентностный подход к модернизации профессионального образования // Высшее образование в России. – 2005. – № 4. – С. 23-30  
<https://cyberleninka.ru/article/n/kompetentnostnyy-podhod-k-modernizatsii-professionalnogo-obrazovaniya/viewer>
- С. Федорова, Р. Р. Мусина. История художественной керамики: МГХПА им. С. Г. Строганова, 2010. – 359 с.
- [http://www.es.art-gzhel.ru/?param=infa&sub=Faculty\\_Applied\\_Art&sub\\_open](http://www.es.art-gzhel.ru/?param=infa&sub=Faculty_Applied_Art&sub_open)

## PROYECTO ISDI

**FORTALECIMIENTO DE LAS EXPERIENCIAS  
PROFESIONALES ENTRE EL INSTITUTO (ISDI-UH) Y  
EL PROYECTO KERACOM.**

**STRENGTHENING OF THE EXPERIENCES BETWEEN THE  
HIGHER INSTITUTE OF DESIGN - UH AND THE  
KERACOM PROJECT.**

Ing. Ariel Curbelo Varela  
gladysarielparradocruz@gmail.com  
ORCID: 0000-0002-1477-9946  
KERACOM  
Cuba  
Autor para la correspondencia

MSc. Gladys Parrado Cruz  
gladysarielparradocruz@gmail.com  
ORCID: 0000-0002-0807-7999  
Instituto Superior de Diseño de la UH  
Cuba

## RESUMEN

El desarrollo de estrechas relaciones de intercambio y colaboración entre la Universidad y la Sociedad son una prioridad para lograr un elevado desarrollo del convenio entre el Proyecto extensionista Keracom y el Instituto Superior de Diseño de la Universidad de la Habana (ISDI-UH), por lo que este trabajo muestra las experiencias entre ambos.

El ISDI-UH es una universidad donde el trabajo conjunto no solamente se da entre la enseñanza de la academia, sino también con la investigación y fundamentalmente con la extensión.

La colaboración es fructífera para ambas partes ya que se desarrollan proyectos conjuntos, trabajos con los estudiantes y trabajadores del Instituto en pos de rescatar el oficio de la cerámica, facilitar la interacción de los estudiantes con la comunidad en función de ayudar a cambiar los gustos estéticos y formales, así como tener en cuenta aspectos de diseño para los objetos que se realizan en el proyecto, en sus casas o en sus centros de trabajo.

## ABSTRACT

*The development of close relations of exchange and collaboration between the University and Society are a priority to achieve a high development of the agreement between the Keracom Extension Project and the Higher Institute of Design of the University of Havana (ISDI-UH), therefore that this work shows the experiences between both*

*The ISDI-UH is a university where joint work is not only between the teaching of the academy, but also with research and fundamentally with extension*

*The collaboration is fruitful for both parties since joint projects are developed, work with the students and workers of the Institute in order to rescue the craft of ceramics, facilitate the interaction of students with the community in order to help change aesthetic tastes and formal, as well as taking into account design aspects for the objects that are made in the project, in their homes or in their workplaces.*

## Palabras claves:

Universidad,  
Proyecto  
comunitario,  
Extensión  
universitaria,  
Cerámica,  
Diseño.

## Keywords:

University,  
Community project,  
University  
extension,  
Ceramics,  
Design.

---

 Fecha Recibido:

19 / 01 / 2022

---

 Fecha Aceptación:

20 / 02 / 2022

---

 Fecha Publicación:

 03 / 05 / 2022
 

---

## DESARROLLO

Instituto Superior de Diseño de la Universidad de la Habana (ISDI-UH) y Keracom son una muestra de que es posible la vinculación entre los proyectos extensionistas de la universidad y los proyectos comunitarios.

Keracom es un proyecto cultural comunitario de artes plásticas que surge en 1988 y que trabaja fundamentalmente con materiales reciclables, se encuentra en una casa antigua que acoge en su interior un taller-estudio con su aula y galería, ubicado en la esquina de ave 41 y calle 82 en la comunidad de Santa Felicia en el municipio de Marianao, de la capital cubana, donde el trabajo de sus integrantes y sus resultados están en función de la comunidad.

El objetivo de Keracom es sustentar un espacio para que los niños, adolescentes y jóvenes ocupen su tiempo libre en talleres de apreciación y creación de la cerámica. En el mismo se imparten talleres creativos y apreciativos donde diseñan y crean los productos cerámicos con diferentes materiales como la Terracota, la Mayólica, Loza, y el Gres cubano y se les aplica el acabado superficial con pigmentos engobes y vidriados preparados a partir de materiales reciclados, para infantes, adolescentes, jóvenes y adultos de Marianao y municipios colindantes.

Los adultos también reciben talleres del oficio de la cerámica que les permite crear fuentes de ingresos afines con la misma, Recibiendo un beneficio para sus familias. Los adultos mayores se sienten en esta sede útiles y reconocidos por sus integrantes, comparten su tiempo en talleres de manualidades, expo-ventas y otras actividades.

Desde enero de 2015, Keracom mantiene una estrecha relación con el ISDI-UH fomentando el trabajo extensionista por medio de la colaboración con el área de cerámica del Departamento de Ingeniería de Productos en la Facultad de Diseño Industrial.

El taller de cerámica de Keracom, apoya la docencia con materiales y asesoramiento, donde los estudiantes del ISDI realizan ejercicios de clase, prácticas laborales y aprenden el funcionamiento del taller y pueden nutrirse de las enseñanzas de los especialistas.

Las prácticas laborales de los estudiantes en el taller de cerámica de Keracom se realizan durante un período de tres semanas, con el fin de complementar las necesidades académicas, como parte del Plan de estudio que tiene como objetivo la vinculación de los contenidos teórico-prácticos recibidos con su aplicación en grupos o empresas vinculadas al trabajo de diseño en condiciones reales de producción, insertando al estudiante en la realidad industrial del país.

Teniendo en cuenta que en Keracom y en el ISDI existen talleres de cerámica se pudo apoyar la docencia en las asignaturas de Tecnología de la Cerámica y Materiales y Procesos, así como en las tesis de grado de cerámica. Algunas de las propuestas de diseño de los estudiantes se ven siempre materializados.

El proyecto además de colaborar con la donación de materias primas para que se puedan desarrollar los talleres de tercer año de Tecnología de la Cerámica y de segundo año de Materiales y

Procesos, también pone a disposición de los estudiantes su taller y los materiales necesarios para realizar el premio del festival de aficionados Karadura.

Igualmente permite la inserción de los estudiantes en el Simposio Keracom teniendo estos la oportunidad de relacionarse con los participantes pudiendo conocer e intercambiar con ceramistas profesionales o aficionados, integrantes de proyectos comunitarios y estudiantes de otros centros. Los diseñadores profesionales y los estudiantes de diseño impactan positivamente en el desarrollo del evento lo que permite darle una mayor profesionalidad.

El Instituto apoya a Keracom con sus ejercicios de diseño de interiores en las labores de reparación de las diferentes áreas de la sede de Keracom para mejorar las condiciones de trabajo del proyecto y en el inmueble de la Dirección Municipal de Cultura de Marianao,

En 2016 se comenzó el trabajo con la Facultad de Diseño de Comunicación Visual lo que permitió que el estudio de identidad, la papelería, y la promoción de Keracom, sea un trabajo profesional con calidad, que impacte y atraiga a los participantes, la comunidad y a muchas otras personas.

En el proyecto, la comunidad puede conocer y participar del quehacer artístico cultural y científico - tecnológico desarrollado entre la cátedra de extensión universidad del ISDI y el proyecto cultural comunitario Keracom.

La comunidad, además, se acercarse al mundo de la cultura desde diferentes miradas, experiencias y propuestas, ampliando y abriéndose a nuevos horizontes. Esta ha podido conocer sobre del diseño y tenerlo en cuenta en sus experiencias cotidianas, así como compartir con los estudiantes, visitar y conocer la Universidad del Diseño, que les sirve para motivar a sus hijos, familiares, amigos y vecinos para que estudien carreras de artes y diseño.

¿Cómo estimular los participantes de la comunidad universitaria y los miembros del barrio en estas actividades de extensión?

Mediante las acciones desarrolladas por el convenio entre Proyecto extensionista Keracom - ISDI, tales como:

- 1- Visitas dirigidas a diferentes centros de enseñanza del país donde se imparte la especialidad de la cerámica para intercambiar sus experiencias.
  - ISDI-UH
  - Academia de Artes "San Alejandro"
  - Universidad de las Artes
- 2- Profesores del ISDI imparten conferencias y talleres en Keracom.
- 3- Los instructores de Keracom imparten conferencias y talleres en el ISDI y asesoran las prácticas de producción a los estudiantes del ISDI.
- 4- Los mejores trabajos de los cursos enriquecen las muestras expositivas en la Galería del Proyecto Keracom.
- 5- Los profesores y estudiantes del ISDI forman parte activa en los eventos internacionales de cerámica como Simposios de Keracom 2016/2017/2018/2019/2021 donde presentan sus trabajos conjuntos.

- 6- Los instructores de Keracom presentan Ponencias en diferentes eventos de diseño
  - Congreso Internacional de Diseño "Forma"
  - Fórum de ciencia y técnica.
- 7- Excursiones conjuntas ISDi y Keracom a centros de producción de productos cerámicos.

### CONCLUSIONES

El proyecto extensionista se cataloga como promotor cultural. Las exhibiciones están dedicadas a la difusión de los talleres que se llevan a cabo en el aula de la sede de Keracom son sin fines de lucro. Keracom se siente comprometido en incentivar y preparar a los jóvenes que opten por carreras de arte y diseño en cerámica.

La labor de llevar la universidad a la comunidad es una acción bella que forma a los estudiantes y comunitarios con valores dignos de cooperación, intercambio y solidaridad, haciéndolos emprender tareas con responsabilidad y profesionalismo, con alegría y unidad como muestran las experiencias de intercambio y cooperación entre el Instituto Superior de Diseño de la Universidad de La Habana y el proyecto comunitario Keracom.

### MUESTRAS DEL TRABAJO DE INTERCAMBIO Y COOPERACIÓN ENTRE EL PROYECTO KERACOM Y EL ISDI-UH.



Visita de los integrantes de Keracom al ISDi donde intercambian con estudiantes y profesores.



Visitan profesores del ISDi junto a los estudiantes y los instructores de Keracom con sus integrantes la Academia de arte San Alejandro y la Universidad de las Artes.



Gladys Parrado Cruz profesora del departamento de Ingeniería de productos de la facultad de Diseño industrial del ISDi imparte talleres de cerámica a los niños de primaria 6h a la semana en el proyecto Keracom 2015-2022



Jesús Milián. Profesor del departamento de Ingeniería de productos de la facultad de Diseño industrial del ISDi imparte conferencias en los eventos de Keracom



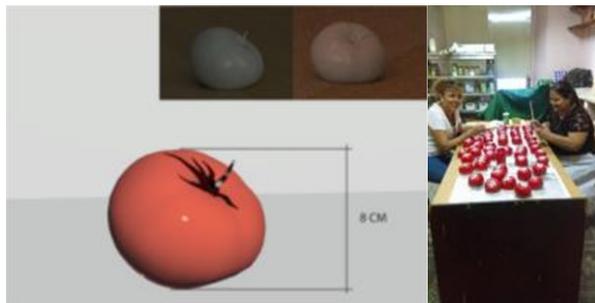
Nereyda Santa Cruz. Profesora del departamento de Extensión universitaria del ISDi imparten taller en el Jardín botánico nacional a los integrantes de Keracom 2016-2022



El Premio para el festival de Kara dura diseñado por la estudiante Laura Samada Rojas fue Producido en terracota por el taller de cerámica del Proyecto Keracom y donado al ISDi

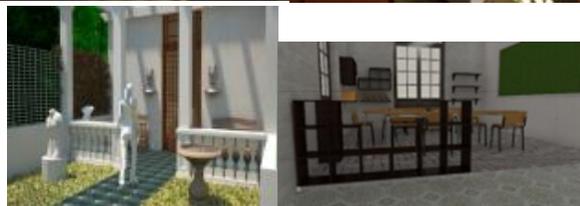
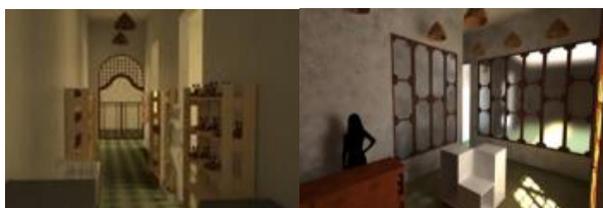


Identidad del Proyecto cultural Keracom y el I Simposio Keracom diseñados en el ISDi.



Curso: 2014/2015.

Estudio del proceso de producción de un porta-vela con loza cerámica. Práctica laboral 3er año INDUSTRIAL



Cursos: 2015/2018 Diseño de espacios de Keracom. Práctica laboral 4to año INDUSTRIAL



Identidad de los Simposio Keracom por estudiantes de Diseño de Comunicación Visual.



Estudiantes y profesores del ISDi participando en los Simposio Keracom.

Fórum de Ciencia y Técnica.



Visita de estudiantes del ISDi y del Proyecto Keracom al taller de reconocidos artistas plásticos y ceramistas.

Gestores de Keracom exponiendo en el Congreso Internacional de Diseño "Forma"

## DESDE LA ACADEMIA

**LIBRO: MADRES ADOLESCENTES EN INSTITUCIONES: LA FABRICACIÓN DE CERÁMICA Y LA CREACIÓN DEL YO.****BOOK: ADOLESCENT MOTHERS IN INSTITUTIONS: THE MANUFACTURE OF CERAMICS AND THE CREATION OF THE SELF.**

Dra. Rosilda Sá  
rosildasa@gmail.com  
ORCID: 0000-0001-5693-4046  
Universidad Federal de Paraíba  
Brasil  
Autor para la correspondencia

**RESUMEN**

En el libro se presenta una rica exposición teórica y jurídica de los aspectos que circunscriben la maternidad precoz durante la adolescencia en el contexto de la acogida institucional y, destaca, basándose en la literatura, la importancia de las actividades artísticas en los proyectos pedagógicos desarrollados en las ONG que trabajan con menores en situación de riesgo.

A través de la intervención del artista-investigador, el lugar de la investigación fue el taller de cerámica, centrado en la materialidad del barro y en este lenguaje tradicional de las Artes Visuales. Se desarrolló en una unidad de acogida para menores (bajo medida de protección judicial) mantenida por una ONG católica en Paraíba (Brasil). A partir de la escucha y el juego con la arcilla (lo CERAMICAR), analizó las expresiones verbales (también los silencios) y las expresiones plásticas (artísticas) de tres madres adolescentes protegidas.

Mezclando campos epistemológicos distintos — las concepciones de creatividad propuestas por Donald Winnicott (Psicoanálisis, el proceso de maduración), y por Fayga Ostrower (Arte, el proceso artístico), asociadas a los datos recogidos, Rosilda Sá respondió a las siguientes preguntas:

1. ¿qué contenidos expresan las madres adolescentes, considerando el contexto de acogida institucional en el que viven?
2. ¿qué hace cada una con la arcilla que pueda expresar una creación artística y llegar a favorecer la creación del yo?
3. ¿Podría funcionar una intervención a través de la escucha y el juego con arcilla como «espacio potencial» y contribuir a que los sujetos pongan en marcha sus vidas cuando viven el contexto simultáneo de la adolescencia y la maternidad?

**ABSTRACT**

*The book presents a rich theoretical and legal exposition of the aspects that circumscribe early motherhood during adolescence in the context of institutional care and highlights, based on the literature, the importance of artistic activities in the pedagogical projects developed in NGOs working with minors at risk.*

*Through the intervention of the artist-researcher, the place of the investigation was the ceramic workshop, focused on the materiality of clay and on this traditional language of the Visual Arts. It took place in a reception unit for minors (under a judicial protection measure) maintained by a Catholic NGO in Paraíba (Brazil). From listening and playing with the clay (the CERAMICAR), he analyzed the verbal expressions (also the silences) and the plastic (artistic) expressions of three protected adolescent mothers.*

*Mixing different epistemological fields — the conceptions of creativity proposed by Donald Winnicott (Psychoanalysis, the maturation process), and by Fayga Ostrower (Art, the artistic process), associated with the collected data, Rosilda Sá answered the following questions:*

1. *What contents do adolescent mothers express, considering the context of institutional reception in which they live?*
2. *What does each one do with the clay that can express an artistic creation and favor the creation of the self?*
3. *Could an intervention through listening and playing with clay work as a «potential space» and help the subjects start their lives when they live the simultaneous context of adolescence and motherhood?*

Fecha Recibido:

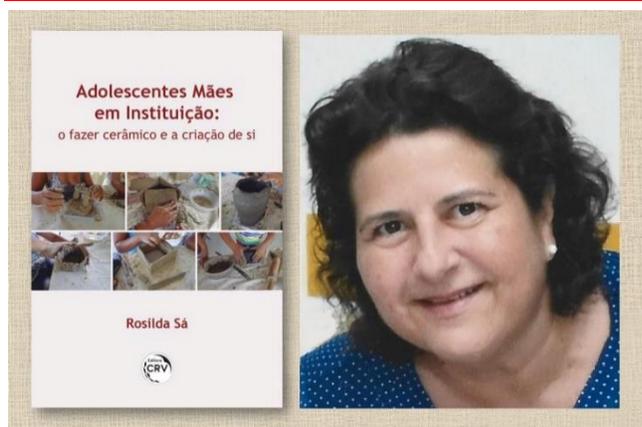
07/03/2022

Fecha Aceptación:

05/04/2022

Fecha Publicación:

03/05/2022



## ROSILDA SÁ.

### CERAMISTA, INVESTIGADORA, PROFESORA UNIVERSITARIA.

Artista Visual, vive y trabaja en João Pessoa, Brasil. Doctora en Psicología Clínica por la Universidad Católica de Pernambuco; Maestría en Artes Visuales (Procesos de Creación Artística) por la Universidad Federal de Bahía; Especialista en Fundamentos Metodológicos de Apreciación y Crítica en la Enseñanza de las Artes por la Universidad Federal de Paraíba; Licenciada en Psicología por los Institutos de Educación de Paraíba. Participó de la residencia artística en la Asociación Le Hors-là con una pasantía en el Atelier de Terre de la École Supérieure des Beaux-Arts en Marseille/Luminy, Francia.

Profesora asociada del Departamento de Artes Visuales de la Universidad Federal de Paraíba (DAV/UFPB). Coordinadora Laboratorio de Cerámica/DAV/CCTA/UFPB. Miembro de la Asociación Nacional de Investigadores en Artes Plásticas (ANPAP), en el comité de Poética Artística. Realizó varias exposiciones individuales y colectivas en galerías, instituciones y museos, en Brasil y en el exterior. Desarrolló el proyecto de extensión A CERÂMICA ARTÍSTICA EM FOCUS cuando realizó los vídeos MESTRE ABIMAEL Y LA COCCION CERÂMICA: compartiendo saberes tradicionales y HORNO DE PAPEL. Seleccionada para el Festival Audiovisual PROJECTIONS D'ARGILE, en Montpellier, Francia, con el documental CONSTRUCCIÓN COLECTIVA: la cerámica en la escuela (video incorporado a la colección de DVDteca - Arte na Escola).

Tiene experiencia en el campo de las Artes Visuales, con énfasis en Arte Contemporáneo, Procesos Creativos Artísticos, Enseñanza de las Artes Visuales, Arte Postal y, en especial, la Cerámica, relacionando temas como instalación, escultura y cocción. Medios de difusión: [rosildasa.blogspot.com](http://rosildasa.blogspot.com) / [@rosildasa.art](https://www.instagram.com/rosildasa.art)

## SINOPSIS DEL LIBRO: "MADRES ADOLESCENTES EN INSTITUCIONES: LA FABRICACIÓN DE CERÁMICA Y LA CREACIÓN DEL YO"

En el libro se presenta una rica exposición teórica y jurídica de los aspectos que circunscriben la maternidad precoz durante la adolescencia en el contexto de la acogida institucional y, destaca, basándose en la literatura, la importancia de las actividades artísticas en los proyectos pedagógicos desarrollados en las ONG que trabajan con menores en situación de riesgo.

A través de la intervención del artista-investigador, el lugar de la investigación fue el taller de cerámica, centrado en la materialidad del barro y en este lenguaje tradicional de las Artes Visuales. Se desarrolló en una unidad de acogida para menores (bajo medida de protección judicial) mantenida por una ONG católica en Paraíba (Brasil). A partir de la escucha y el juego con la arcilla (lo CERAMICAR), analizó las expresiones verbales (también los silencios) y las expresiones plásticas (artísticas) de tres madres adolescentes protegidas.

Mezclando campos epistemológicos distintos — las concepciones de creatividad propuestas por Donald Winnicott (Psicoanálisis, el proceso de maduración), y por Fayga Ostrower (Arte, el proceso artístico), asociadas a los datos recogidos, Rosilda Sá respondió a las siguientes preguntas: 1. ¿qué contenidos expresan las madres adolescentes, considerando el contexto de acogida institucional en el que viven? 2. ¿qué hace cada una con la arcilla que pueda expresar una creación artística y llegar a favorecer la creación del yo? 3. ¿Podría funcionar una intervención a través de la escucha y el juego con arcilla como «espacio potencial» y contribuir a que los sujetos pongan en marcha sus vidas cuando viven el contexto simultáneo de la adolescencia y la maternidad?

### COMENTARIOS DE LA AUTORA:

Me apoyé en la *Enseñanza de las Artes en ONG*, de Livia Marques Carvalho, que destaca la importancia de las actividades artísticas en los proyectos pedagógicos de estas instituciones, como medio de simbolizar y contribuir a la reconstrucción personal y social de los niños en situación de riesgo.

También, me ancle en el *Enfoque Triangular*, propuesto por Ana Mae Barbosa sobre la construcción del conocimiento en el Arte, centrado en la apreciación de la obra, la contextualización histórica y en el hacer artístico, es decir, el arte no es un *laissez-faire* (hacer por hacer). El arte es conocimiento, y ese aspecto es imperativo en este libro.

Esa intervención favoreció la experiencia compartida de creación con cerámica (que es un lenguaje artístico dentro del campo de las Artes Visuales), y la ampliación de los repertorios estéticos y culturales de las madres adolescentes. A medida que trabajé con lo que simbolizaban (como manifestación subjetiva), se observaron aspectos clínicos.

La dimensión clínica permeó todo el trabajo de conversación con el otro, porque estaban presentes la escucha, las interpretaciones, el encuadre y la comprensión de la transferencia. Aunque es diferente de la clínica de la consulta, podemos considerar que encaja como clínica ampliada.

En el libro también se puede seguir la exposición teórica, centrada en los aspectos psíquicos de la adolescencia, y en el enfoque social de la maternidad temprana, demostrando, precisamente, la complejidad de esta experiencia simultánea. Sobre todo, se destaca la importancia del *holding* institucional otorgado a estas jóvenes madres durante el período en que fueron acogidas.

Destaco que, aprovechando la licencia poética, jugué con la palabra MODELAR en el nombre de cada capítulo del libro.

## DETALLES DEL LIBRO

Texto en portugués  
Editorial: EDITORA CRV  
ISBN:978-65-251-1331-9  
ISBN DIGITAL:978-65-251-1332-6  
DOI: 10.24824/978652511331.9  
Año de emisión: 2021  
Distribuidor: EDITORA CRV  
Número de páginas: 250  
Formato del libro: 16x23 cm  
Número de edición: 1

## CONTENIDO:

Prefacio. Maria Consuêlo Passos  
Modelado Inicial  
Capítulo 1: Modelado Teórico y Conceptual  
Capítulo 2: Modelando el Camino Metodológico  
Capítulo 3: Modelado de Datos  
Modelado final  
Referencias  
Índice Remissivo

## ENLACE PARA EL LIBRO:

<https://www.editoracrv.com.br/produtos/detalhes/36343-adolescentes-maes-em-instituicao-br-o-fazer-ceramico-e-a-criacao-de-si>

## DESDE LA ACADEMIA

LIBRO: "DISEÑO EN CERÁMICA".

BOOK: "CERAMIC DESIGN".

Dr.C. Juan Manuel Oliveras y Alberú  
 oliveras@correo.xoc.uam.mx  
 ORCID: 0000-0002-7299-7114  
 Universidad Nacional Autónoma de México  
 México  
 Autor para la correspondencia

## RESUMEN

Para el diseñador de o en cerámica, el conocimiento de las propiedades, las limitaciones y posibilidades de forma de los materiales cerámicos es necesario para determinar las formas, los procesos y acabados de los productos y así ofrecer propuestas de bienes satisfactorios a los usuarios de un grupo determinado. Este libro aborda métodos para resolver problemas de diseño, se describen los materiales (tierras o minerales no metálicos) y se explica cómo el agua, el aire y el fuego afectan su plasticidad, encogimiento y endurecimiento. Se muestran y ejemplifican los procesos de formado manual, compresión o prensado, torneado manual y mecánico, vaciado y extrusión, así como maneras de producir formas que pueden complementarse con acabados y vidriados, que facilitan el uso, higiene y apariencia de los productos cerámicos. Se tratan además temas sobre las herramientas y el equipo necesarios para el modelado y la moldería en cerámica, los defectos y controles en la producción; también, se aborda el tema de la seguridad en el uso de los materiales. Se incluyen tres anexos breves sobre factores humanos, maquinaria y equipo, y una serie de diagramas de flujo del proceso de producción de objetos cerámicos.

## ABSTRACT

*For the designer of or in ceramics, knowledge of the properties, limitations and shape possibilities of ceramic materials is necessary to determine the shapes, processes and finishes of the products and thus offer satisfactory goods proposals to the users of a product. certain group. This book addresses methods for solving design problems, describes materials (earths or nonmetallic minerals), and explains how water, air, and fire affect their plasticity, shrinkage, and hardening. The processes of manual forming, compression or pressing, manual and mechanical turning, casting and extrusion are shown and exemplified, as well as ways of producing forms that can be complemented with finishes and glazes, which facilitate the use, hygiene and appearance of ceramic products. Topics are also covered on the tools and equipment necessary for ceramic modeling and molding, defects and controls in production; Also, the issue of safety in the use of materials is addressed. Three short annexes are included on human factors, machinery and equipment, and a series of flow diagrams of the production process of ceramic objects.*

## Palabras claves:

Cerámica,  
 Materiales cerámicos,  
 Métodos,  
 Problemas de diseño,  
 Procesos cerámicos,  
 Modelado en cerámica.

## Keywords:

Ceramics,  
 Ceramic materials,  
 Methods,  
 Design problems,  
 Ceramic processes,  
 Modeling in ceramics.

Fecha Recibido:

21 / 02 / 2022

Fecha Aceptación:

23 / 03 / 2022

Fecha Publicación:

03 / 05 / 2022



## JUAN MANUEL OLIVERAS Y ALBERÚ

CERAMISTA, INVESTIGADOR Y PROFESOR UNIVERSITARIO.

Especialización en Vidriados y Acabados en Cerámica, e Ingeniería Cerámica por el Instituto Meikoshi de Nagoya, y Modelado y Moldería en Cerámica en la empresa Sango Seikesho, prefectura de Aichi Ken Japón.

Licenciatura en Diseño de Objetos por la Escuela de Diseño del Instituto Nacional de Bellas Artes (EDIMBA). México. Grado de Maestro en Diseño Industrial por la Universidad Nacional Autónoma de México. Grado de doctor por el Posgrado en Ciencias y Artes para el Diseño de la Universidad Autónoma de México - Xochimilco

Proyecto de investigación Elementos de Heurística-Hermenéutica y Estética en el Proceso de Diseño, énfasis en el proceso de comunicación (semiótica), caso cerámico.

Profesor en el Posgrado en Diseño Industrial en la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesor investigador en diseño en DIX de CyAD.

Más de 50 prototipos de cerámicos y de otros productos. Diversos estudios de materiales y productos cerámicos de baja, media y alta temperatura.

Publicaciones: Libros: "La Enseñanza de Materiales y Procesos al Diseñador"; "Enrique Segarra, Grabador de Luz"; Diseño en Cerámica"; y diversos artículos sobre cerámicos y otros temas de diseño.

### SINOPSIS DEL LIBRO: "DISEÑO EN CERÁMICA"

Para el diseñador de o en cerámica, el conocimiento de las propiedades, las limitaciones y posibilidades de forma de los materiales cerámicos es necesario para determinar las formas, los procesos y acabados de los productos y así ofrecer propuestas de bienes satisfactorios a los usuarios de un grupo determinado. Este libro aborda métodos para resolver problemas de diseño, se describen los materiales (tierras o minerales no metálicos) y se explica cómo el agua, el aire y el fuego afectan su plasticidad, encogimiento y endurecimiento.

Se muestran y ejemplifican los procesos de formado manual, compresión o prensado, torneado manual y mecánico, vaciado y extrusión, así como maneras de producir formas que pueden

complementarse con acabados y vidriados, que facilitan el uso, higiene y apariencia de los productos cerámicos. Se tratan además temas sobre las herramientas y el equipo necesarios para el modelado y la moldería en cerámica, los defectos y controles en la producción; también, se aborda el tema de la seguridad en el uso de los materiales. Se incluyen tres anexos breves sobre factores humanos, maquinaria y equipo, y una serie de diagramas de flujo del proceso de producción de objetos cerámicos.

### ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>11</b>
<b>I. DISEÑO EN CERÁMICA</b>	
I.1. Productos cerámicos	15
I.2. La forma en el diseño en cerámica	28
I.3. Procesos de formados de cerámicos	36
I.4. Método y diseño	39
I.5. Autores que mencionan el diseño en cerámica	52
<b>II. PROPIEDADES DE LOS MATERIALES CERÁMICOS</b>	
II.1. Tres tipos de materiales o ingredientes	65
II.2. Tipologías de productos cerámicos terminados y propiedades comunes por tipología	71
II.3. Propiedades de arcillas y pastas	71
II.4. Procesos primarios	73
<b>III. MODELADO, MOLDERÍA Y FORMADO EN CERÁMICA</b>	
III.1. Definiciones	75
III.2. Técnicas de modelado con cerámicos	76
III.3. Flujo de producción con énfasis en los procesos cerámicos de formado	110
<b>IV. HERRAMIENTAS Y EQUIPO PARA MODELADO Y MOLDERÍA EN CERÁMICA</b>	
IV.1. Herramientas en el oficio del ceramista modelista	167
IV.2. Equipo más importante	167
IV.3. Herramientas portátiles	168
IV.4. Otras herramientas y accesorios	169
IV.5. Mantenimiento de herramientas	174
<b>V. ACABADOS CERÁMICOS</b>	
V.1. Diseño y a cavados	175
V.2. Clasificación de los acabados	175
V.3. Color	194
V.4. Procedimientos de impresión	195
<b>VI. CONTROL DE DEFECTOS EN DISEÑO, MODELADO, MOLDERÍA Y PRODUCCIÓN DE CERÁMICOS</b>	
VI.1. Problemas de diseño	197
VI.2. Problemas con los materiales	204
<b>VII. SEGURIDAD CON CERÁMICOS</b>	
VII.1. Instalaciones	207
VII.2. Maquinaria	208
VII.3. Materiales	209
VII.4. Áreas por nivel de peligro de intoxicación	210
VII.5. Proveedores de materiales cerámicos y yeso de modelar y moldear	211
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>213</b>
<b>GLOSARIO</b>	<b>217</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>221</b>

## DISEÑADOR Y SU OBRA

### LA IMAGEN DE LA JUVENTUD MILITAR EN LA HISTORIA DE LA CERÁMICA ARTÍSTICA.

### THE IMAGE OF MILITARY YOUTH IN THE HISTORY OF ARTISTIC CERAMICS.

MSc. Bordushevich Ekaterina Olegovna  
e.o.b.97@yandex.ru  
ORCID: 0000-0002-7507-9564  
Universidad Estatal de Gzhel  
Federación de Rusia  
Autor para la correspondencia

#### RESUMEN

El tema despertó gran interés entre muchas generaciones de jóvenes y sigue siendo relevante en la actualidad. El período bélico asociado a los hechos de la Gran Guerra Patria ocupa un lugar especial en la historia del arte ruso, en particular por el desarrollo del género escultórico.

En el tiempo, las imágenes heroicas de la escultura se plasmaron no solo en las obras de arte monumental y decorativo, sino también en las obras de "pequeña" plástica. La guerra que entraba en cada casa requería expresión emocional y figurativa en el espacio cotidiano de las viviendas.

#### ABSTRACT

*The topic aroused great interest among many generations of young people and is still relevant today. The war period associated with the events of the Great Patriotic War occupies a special place in the history of Russian art, in particular due to the development of the sculptural genre.*

*In time, the heroic images of sculpture were embodied not only in monumental and decorative works of art, but also in "small" plastic works. The war that entered each house required emotional and figurative expression in the daily space of the houses.*

#### Palabras claves:

Porcelana,  
Composición  
escultórica,  
Arte,  
Diseño,  
Escultura,  
Cerámica.

#### Keywords:

Sculpture,  
Ceramic,  
Design,  
Art,  
Sculptural  
composition,  
Porcelain.

---

Fecha Recibido:

01 / 03 / 2022

---

Fecha Aceptación:

20 / 04 / 2022

---

Fecha Publicación:

03 / 05 / 2022

---

## DESARROLLO

Para este trabajo se escogió el tema "La Imagen de los jóvenes militares en la Historia de la Cerámica Artística" ya que este tema despertó gran interés entre muchas generaciones de jóvenes y sigue siendo relevante en la actualidad. El período bélico asociado a los hechos de la Gran Guerra Patria (1941-1945) ocupa un lugar especial en la historia del arte en Rusia, en particular por el desarrollo del género escultórico.

Durante estos años, las esculturas de los héroes se plasmaron no solo en las obras de arte monumental y arquitectónico, sino también en las "pequeñas" obras escultóricas. La guerra que entraba en cada casa requería expresión emocional y figurativa en el espacio cotidiano de las viviendas.

El trabajo propuesto revela la idea de que las hazañas de un soldado en situación de combate en el frente se fundamentan en los valores de su vida pacífica, cotidiana, privada, digna y para preservar esta situación el luchador se sacrifica conscientemente. Este sacrificio es una condición necesaria para preservar el ambiente feliz del hogar, de los seres amados, preservando el destino feliz de todo el pueblo y de la patria en su conjunto.

El análisis de los monumentos de pequeño formato, dedicados al tema heroico de la guerra, reveló la insuficiente atención que los críticos de arte y los artistas brindan a la expresión por medio de la escultura y la cerámica de las imágenes de la vida privada, íntima, en muchos aspectos personales de los participantes de la guerra.

Las esculturas de los héroes de la guerra se manifiestan principalmente en las obras de arte monumental y decorativo, mostrando el espíritu invencible de un guerrero y, por lo tanto, alejándose del tema de la vulnerabilidad y debilidad de la persona que asume este mismo "espíritu" del sacrificio consciente del propio cuerpo en nombre del bien común.

En relación el problema planteado, se considera conveniente enriquecer el tema figurativo de los productos escultóricos y cerámicos con tramas de escenas militares que expresan momentos íntimos de la vida de los soldados durante los períodos de calma en el frente.

La relevancia del tema se debe a la preservación de la memoria cultural de un hecho histórico. Revelando las características especiales en la plástica de pequeño formato.

El trabajo para la calificación final de la maestría en la Universidad Estatal de Gzhel fue el proyecto: Composiciones de esculturas en porcelana de pequeño formato con la temática "Encuentros en el frente"

El propósito del proyecto: la creación de un proyecto de autor único de composiciones escultóricas "Encuentros de primera línea", la divulgación del tema a través de las imágenes de los jóvenes de esa época. Utilizando para ello las cerámicas de mayor calidad.

Todo el proyecto muestra un conjunto escultórico de cuatro composiciones de parejas de esculturas de pequeños formatos.



Fuente: Obra de la autora. Composición escultórica temática "Encuentros de primera línea"

Una escultura de pequeño formato es una escultura que se coloca libremente en el espacio, diseñada para uno o más puntos de vista, así como para una vista circular. El proyecto está realizado en porcelana.



Fuente: Obra de la autora

La porcelana es un material perfectamente adecuado para la creación de pequeñas obras plásticas y decorativas. Mirando a través de los productos, se crea una conexión psicológica entre el autor y el espectador, la sensación de que el trabajo está hecho para quien lo examina cuidadosamente, que la habilidad del artista se vuelve hacia sus ojos, su alma, su intelecto.

En las obras de pequeño formato se revelan sus principales propiedades y su intimidad. El reducido tamaño no significa que la trama esté limitada. La historia de la creación del proyecto se basa en la expresión de la actitud del autor sobre este tema, sobre gente común que dio su vida por un cielo apacible sobre sus cabezas. Este tema está cerca de todos, es relevante.

Las personas de hoy no deben olvidarse de su historia. Sobre los abuelos y bisabuelos, abuelas y bisabuelas y todos los familiares que sobrevivieron a este difícil momento. Cada familia está involucrada en este evento de alguna manera.

Al desarrollar el proyecto, se quería representar la vida de los soldados. Exactamente Aquí y ahora. Cada uno de los que fueron a la guerra sabía que la muerte era posible. Por lo tanto, no perdieron el tiempo, ni por el mañana ni por el futuro. Simplemente vivían aquí y ahora.

En este momento. Se pretendió transmitir amor, momentos de alegría, ternura, cansancio y tristeza a partir del trabajo. Momentos de distracción, de una desgracia común. Intenta evocar emociones en el espectador al contemplar la composición escultórica.



Fuente: Obra de la autora

El proyecto fue creado como una muestra de gratitud y respeto a los veteranos de la Gran Guerra Patria.

## BIBLIOGRAFÍA

Астраханцева Т.Л. (2011) Тема войны и «героическое» начало в керамической фарфоровой скульптуре 1940-х годов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова. – М.: МГХПА, 1-15 С.

Агаркова Г.Д., Астраханцева Т.Л., Петрова Н.С. (1993) Русский фарфор. -М.

## RELACIÓN DE AUTORES EN EL PRESENTE NÚMERO

**DI. CRISTINA CORRAL GARCÍA**

Email: miaire71@gmail.com  
 ORCID: 0000-0001-6589-1463  
 Instituto Superior de Diseño de la UH

Diseñadora Industrial en la especialidad de Cerámica. Profesora en el ISDI, imparte las asignaturas de Diseño Básico, Materiales y Procesos y Diseño de Superficies.

Realiza proyectos y exposiciones: Diseño de mueble cerámico para cocina eléctrica, 1995; Vidriados cerámicos coloreados, 1996; Exposición Colectiva. Universidade Estacio de Sa. Rio de Janeiro. Brasil, 1997; Proyecto para restaurant ecológico en Las Terrazas. Pinar del Rio, 1997\_1999; Diseño de Conjunto de contenedores para especias y productos secos para el restaurant ecológico de Las Terrazas, Pinar del Rio, 1998; Exposición Colectiva: Diseño 100% cubano, Expo de cerámica utilitaria hecha en Cuba, Museo de la Cerámica, 2019.

Es miembro de la Asociación Cubana de Artesanos Artistas. Ha participado en todas las Ferias del Fondo Cubano de Bienes Culturales.

**PUBLICACIÓN EN ESTE NÚMERO:**

- **ELOGIO DEL PORRÓN DE ZAFRA Y EL TINAJÓN CAMAGÜEYANO.**

**LIC. MARÍA EUGENIA CUBERO UCALDE**

Email: marucuberou@gmail.com  
 ORCID: 0000-0003-0695-8722  
 Universidad de Costa Rica

Artista costarricense, graduada de Artes Plásticas con énfasis en diseño Gráfico en el año 2001. En 2009 se gradúa de Máster en Dirección de Empresas con énfasis en Mercadeo. En 2018 obtiene su especialidad en Diseño Cerámico, se desempeña como asistente de la Cátedra de Diseño Cerámico de la Universidad de Costa Rica los años de 2018 y 2019. En 2021 se gradúa de Licenciada en Diseño Plástico con énfasis en Diseño Cerámico.

Actualmente, trabaja como artista independiente y capacitadora de técnicas manuales cerámicas y torno en BARRO, San Pedro de Montes de Oca. San José Costa Rica.

**PUBLICACIÓN EN ESTE NÚMERO:**

- **PASO A PASO DE UN MURAL CERÁMICO.**

**ING. ARIEL CURBELO VARELA - CUBA**

Email: gladysarielparradocruz@gmail.com  
 ORCID: 0000-0002-1477-9946  
 KERACOM

Ingeniero en mecanización agropecuaria. Artista independiente ceramista. Director del Proyecto cultural comunitario Keracom.

Ha impartido conferencias y talleres de cerámica en el Instituto Superior de Diseño de la Universidad de La Habana, Cuba, en Costa Rica y España.

Actualmente cursa la maestría en artes decorativas y diseño en cerámica en la Universidad Estatal del Gzhel en la Federación de Rusia.

**PUBLICACIÓN EN ESTE NÚMERO:**

- **FORTALECIMIENTO DE LAS EXPERIENCIAS ENTRE EL INSTITUTO SUPERIOR DE DISEÑO - UH Y EL PROYECTO KERACOM.**

**LIC. RAMÓN DURÁN**

Email: jrduran@uach.mx  
 ORCID: 0000-0003-0675-675X  
 Universidad Autónoma de Chihuahua

Candidato a Maestro en Artes por la Universidad Autónoma de Chihuahua. Como artista visual ha participado en más de 30 exposiciones individuales y colectivas, tanto nacionales como internacionales, entre las cuales destaca "Artefacto" en 2019. Ha presentado ponencias tales como: "Tecnología y otros medios" dentro del Encuentro de Cerámica Contemporánea 2019 e "Interacción: Escultura Lúdica y Tecnología" dentro del 3er Coloquio de Investigación y Creación de Arte en 2018. Ganador del Premio San Pedro Tlaquepaque 2018 en la categoría Cerámica Escultórica.

Fundador del taller "Terracota", donde actualmente desarrolla su obra.

**PUBLICACIÓN EN ESTE NÚMERO:**

- **APLICACIONES DE ARCILLA DE SAUCILLO COMO ENGOBE VÍTREO.**

**LIC. ANA LAURA FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ**

Email: analauraff25@gmail.com  
 ORCID: 0000-0001-9090-9549  
 Universidad de Costa Rica

Graduada en el 2017 de Bachillerato en Diseño Gráfico, en el 2019 concluye Bachillerato en Diseño Plástico con énfasis en Diseño Cerámico y en el 2021 alcanza su rango de Licenciada en Diseño Cerámico, todos sus títulos fueron obtenidos en la Universidad de Costa Rica. Trabajó como asistente de distintos cursos de la Especialidad de Cerámica del 2018 al 2020.

Actualmente se desempeña laboralmente como Asistente de Mercadeo en LIV International en San Isidro, Heredia, Costa Rica. Además de dedicarse a la encuadernación artesanal, diseñadora y ceramista independiente.

**PUBLICACIÓN EN ESTE NÚMERO:**

- **PASO A PASO DE UN MURAL CERÁMICO.**

**DR. C. MANUEL FERNÁNDEZ VELÁZQUEZ - CUBA**

Email: manuel@isdí.co.cu  
 ORCID: 0000-0003-2349-3664  
 Instituto Superior de Diseño de la UH

Licenciado en Ciencias Sociales (1987). Master en Ciencias Pedagógicas Militares (1999). Doctor en Ciencias Pedagógicas (2007). Posee la Categoría Docente Principal de Profesor Titular. Es profesor de Historia y Filosofía y Sociedad en el Departamento de Marxismo-Leninismo del Instituto Superior de Diseño (ISDI). Ha realizado investigaciones sobre personalidad, motivación profesional y desarrollo de valores, así como vinculado a diferentes proyectos de investigación. Ha participado en numerosos eventos científicos internacionales y nacionales en los que ha presentado ponencias que han obtenido reconocimientos. Ha publicado libros y artículos sobre temáticas vinculadas a la Motivación Profesional, Personalidad, Pedagogía, Historia, Personalidades, entre otros. Es miembro de la Asociación de Pedagogos, de la Asociación de Historiadores de Cuba y de la Sociedad Cultural José Martí.

**PUBLICACIÓN EN ESTE NÚMERO:**

- **ACERCAMIENTO AL SURGIMIENTO DE LA CERÁMICA ARTÍSTICA EN CUBA.**

## LIC. CARLOS GARCÍA ESTADES

Email: carlosestades1958@gmail.com  
 ORCID: 0000-0001-6668-3199  
 Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid

Licenciado en Bellas Artes. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid UCM. 1981-86. Diseño editorial e industrial: 1988-2022. Profesor de Diseño Asistido por Ordenador de los cursos organizados por el Ayuntamiento de Madrid con el INEM. 1990. Profesor de Medios Informáticos en la Escuela de Arte Francisco Alcántara. Cerámica; Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid. 1991 – 2020. Workshop en la National Arts School. Lahore. Pakistán. 1998. Ponente en la elaboración de la Cualificación: PROYECTOS TÉCNICOS Y ELABORACIÓN DE MODELOS Y PROTOTIPOS DE PRODUCTOS DE PRODUCCION EN SERIE. INCOAL. Ministerio de Educación y Ciencia. Comisario de la muestra “Procesos de Seriación”. Feria de Cerámica Contemporánea CERCO. Zaragoza.

### PUBLICACIÓN EN ESTE NÚMERO:

- **DISEÑO CERÁMICO Y MODELOS PRODUCTIVOS.**

## DI JOSÉ LEANDRO MENDOZA CUENCA

Email: jmendoza@correo.xoc.uam.mx  
 ORCID: 0000-0003-0221-3416  
 Universidad Autónoma de México – Xochimilco

Diseñador Industrial por la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, septiembre de 1985. Técnico Ceramista por la Escuela de Cerámica y Porcelana de Toluca, julio de 1987. Candidato a Doctor en Diseño, Facultad de Arquitectura y Diseño de la UAEMéx, línea de investigación ciencia de materiales, usando la escoria de acero como sustituto de materias primas cerámicas.

Tallerista, conferencista IV Congreso Nacional de Diseño ENDI 2016 Universidad Politécnica de Nicaragua; 3er. ECODAL 2018 UIA, Puebla; 3er Congreso Virtual CICITEC 2021 Universidad Autónoma de Baja California; VI Simposio Virtual Internacional KERACOM 2021, La Habana, Cuba.

Tutor académico en la Maestría Ciencias y Artes para el Diseño, UAM Xochimilco. Miembro fundador del Colegio de Diseñadores Industriales del Estado de México.

Área de investigación: Ciencias de materiales en cerámica y vidrio, Ecodiseño y sustentabilidad, Agricultura urbana, Educación en estilos de aprendizaje y de pensamiento.

### PUBLICACIÓN EN ESTE NÚMERO:

- **ESTUDIO, METODOLOGÍA DE MEJORAMIENTO Y APLICACIONES DE LAS ARCILLAS DE NICARAGUA.**

## MSc. BORDUSHEVICH EKATERINA OLEGOVNA

Email: e.o.b.97@yandex.ru  
 ORCID: 0000-0002-7507-9564  
 Universidad Estatal de Gzhel

Graduada con Diploma de Honor de la Facultad de Bellas Artes y Diseño, Universidad Estatal de Gzhel. Licenciatura en artes, oficios y artesanía popular, 2019.

Máster Universitario en Artes y Oficios y Artesanía Popular. Especialización en cerámica. Actualmente, trabaja como maestra en una escuela de arte para niños, en su ciudad natal, Kolomna, región de Moscú. Enseña dibujo, pintura y composición.

### PUBLICACIÓN EN ESTE NÚMERO:

- **LA IMAGEN DE LA JUVENTUD MILITAR EN LA HISTORIA DE LA CERÁMICA ARTÍSTICA.**

## C. DR. RUSOVICH-YUGAY NAM SUN

Email: nama7@yandex.ru  
 ORCID: 0000-0003-3171-5060  
 Universidad Estatal de Gzhel

Grado de Candidato a Doctor en Ciencias Técnicas en la Russian Chemical-Technological University. D.I. Mendeleev. Profesor Auxiliar.

Premio Estatal de la URSS en el campo de la ciencia.

Autora de más de 30 publicaciones: artículos en la revista "Glass and Ceramics", actas de congresos. Publicación de la monografía "Arcillas abigarradas del depósito de Gzhel". Participación en congresos y festivales científicos internacionales y universitarios.

Jefe Departamento de Artes y Oficios y Diseño, Universidad Estatal de Gzhel.

Campo de actividad:

Tecnología para la producción de productos cerámicos (mayólica, loza, porcelana).

Ciencia de los Materiales, Investigación de materias primas para la producción de cerámica. Estudio de las estructuras de los materiales.

Desarrollo de materiales cerámicos.

Desarrollo de procesos tecnológicos en el campo de la cerámica.

### PUBLICACIÓN EN ESTE NÚMERO:

- **CARACTERÍSTICAS DE LA FORMACIÓN PROFESIONAL DE CERAMISTAS EN LA UNIVERSIDAD ESTATAL DE GZHEL. HISTORIA Y ESTADO ACTUAL.**

## LIC. PAOLA NUOVO GÓMEZ

Email: paolanuovog@gmail.com  
 ORCID: 0000-0002-8081-3559  
 40N47 Design, Inc.

Licenciada en Diseño por la Universidad Católica Nuestra Señora de la Asunción (Asunción, Paraguay). Durante 15 años fue profesora de Investigación y Proceso Proyectual del Diseño, así como Coordinadora del área Extensión Universitaria en el Departamento de Diseño de la misma Universidad.

Actualmente reside en Faenza, Italia. Se graduó en el año 2019 como Técnico Superior para Sostenibilidad, Desarrollo, Diseño de Producto Cerámico para Fundación Instituto Técnico Superior Tecnologías e Industrias Creativas.

Trabaja de manera autónoma como ceramista, desarrollando búsquedas dentro del proceso productivo artesanal de manera sostenible; imparte cursos individuales y talleres, colabora con artistas y artesanos en gestión de procesos productivos a nivel internacional.

Trabaja como asistente técnico cerámico per sviluppo, sostenibilità e design dei mestieri artigiani e del made in italy". Organizado por ECIPAR, Faenza, Italia.

### PUBLICACIÓN EN ESTE NÚMERO:

- **EDITORIAL**

**DR. JUAN MANUEL OLIVERAS Y ALBERÚ**

Email: oliveras@correo.xoc.uam.mx  
 ORCID: 0000-0002-7299-7114  
 Universidad Nacional Autónoma de México

1979-1980. Especialización: Vidriados y Acabados en Cerámica, e Ingeniería Cerámica por el Instituto Meikoshi de Nagoya, y Modelado y Moldería en Cerámica en la empresa Sango Seikesho, prefectura de Aichi Ken Japón.

1983. Licenciatura en Diseño de Objetos por la Escuela de Diseño del Instituto Nacional de Bellas Artes (EDIMBA).

1998. Grado de maestro en Diseño Industrial por el Posgrado en Diseño Industrial de la UNAM.

2008. Grado de doctor por el Posgrado en Ciencias y Artes para el Diseño de la UAM-X. Proyecto de investigación Elementos de Heurística-Hermenéutica y Estética en el Proceso de Diseño, énfasis en el proceso de comunicación (semiótica), casos cerámicos.

1983 - actualidad - Profesor en el Posgrado en Diseño Industrial UNAM

Profesor investigador en diseño en DIX de CyAD, de 1980 - actualidad.

Más de 50 prototipos de cerámicos y de otros productos. Diversos estudios de materiales y productos cerámicos de baja, media y alta temperatura.

Responsable de dos Convenios de Colaboración, uno entre la rectoría de la UAM-X y Promoción y Desarrollo Social A. C. (Prodes) para atender al Centro de Estudios Alfareros (CEA), otro entre la UAM-X e Innovando la Tradición Cerámica de Oaxaca, ambos convenios derivan del Convenio General entre la UAM y Prodes.

Publicaciones: Libros: "La Enseñanza de Materiales y Procesos al Diseñador"; "Enrique Segarra, Grabador de Luz"; Diseño en Cerámica"; y diversos artículos sobre cerámicos y otros temas de diseño.

**PUBLICACIÓN EN ESTE NÚMERO:**

- **MATERIALES CERÁMICOS EN GENERAL Y EN MÉXICO.**
- **LIBRO: "DISEÑO EN CERÁMICA".**

**MSc. GLADYS PARRADO CRUZ - CUBA**

Email: gladysarielparradocruz@gmail.com  
 ORCID: 0000-0002-0807-7999  
 Instituto Superior de Diseño de la UH

Ingeniera química en cerámica y refractarios. Máster en artes decorativas y diseño en cerámica. Diplomado en pedagogía.

Profesora Auxiliar del Instituto Superior de Diseño de la Universidad de la Habana. Cuba.

Ha impartido conferencias y talleres de cerámica en Costa Rica, en la Federación de Rusia, las Islas Guadalupe de Francia y España.

Cursa el doctorado en la Universidad Estatal de Gzhel en la Federación de Rusia.

Participó en eventos internacionales de cerámica en Costa Rica, Islas Guadalupe de Francia, la Federación de Rusia y México.

**PUBLICACIÓN EN ESTE NÚMERO:**

- **LUMINARIAS PARA ESPACIOS INTERIORES (POLÍMITA DE CUBA) PRODUCIDAS A PARTIR DE LA TECNOLOGÍA DE PORCELANA EN LA UNIVERSIDAD DE GZHEL.**
- **FORTEALECIMIENTO DE LAS EXPERIENCIAS ENTRE EL INSTITUTO SUPERIOR DE DISEÑO - UH Y EL PROYECTO KERACOM.**

**C. DR. OLGA A. PERVOZVANSKAYA**

Email: pervozvanskaja@gmail.com  
 ORCID: 0000-0002-2190-707X  
 Universidad Estatal de Gzhel

Graduada en la dirección de "artes decorativas y aplicadas y artesanía popular". Artista-ceramista. Graduada de la escuela de posgrado en la dirección de "pedagogía profesional".

Autora de más de 15 publicaciones: Artículos en las revistas "Pedagogía del Arte", "Educación superior hoy" y colecciones de artículos de congresos. Participación en congresos científicos universitarios, clases magistrales. Participó en el festival internacional "Cerámica artística", Laureada de concursos y festivales: "Torre - un cuento de hadas de invierno" (Moscú), "Cerámica artística" (Universidad Estatal de Gzhel).

Profesora Titular del Departamento de Artes y Oficios y Diseño de Universidad Estatal de Gzhel.

Campo de actividad e intereses científicos:

Producción de obras de arte cerámicas de porcelana y arcilla refractaria.

Trabajo con cerámica arquitectónica para iglesias ortodoxas.

Estudio los temas de educación profesional de artistas de artes decorativas y aplicadas.

Investigación y desarrollo de métodos efectivos de enseñanza de disciplinas artísticas en la universidad.

Problemas del desarrollo de las tradiciones de la cerámica rusa, realizando también investigaciones en el campo del arte de la iglesia ortodoxa.

**PUBLICACIÓN EN ESTE NÚMERO:**

- **CARACTERÍSTICAS DE LA FORMACIÓN PROFESIONAL DE CERAMISTAS EN LA UNIVERSIDAD ESTATAL DE GZHEL. HISTORIA Y ESTADO ACTUAL.**

**MSc. SURISDAY REYES MARTÍNEZ**

Email: surisdayarte@gmail.com  
 ORCID: 0000-0001-6073-0644  
 Museo Nacional de la Cerámica Contemporánea Cubana

Historiadora del arte y máster en Preservación y Gestión del Patrimonio Cultural. Directora del Museo Nacional de la Cerámica Contemporánea Cubana. Ha desarrollado importantes proyectos curatoriales como parte de las Bienales de Cerámica y las Bienales de La Habana. En el 2017 realizó la curaduría de la muestra internacional "Form and Balance", West Virginia University Art Museum, Estados Unidos. Ha obtenido tres becas de estudio fuera de Cuba y colaborado con diversas publicaciones especializadas en artes visuales tanto nacionales como extranjeras. Publicó el libro "Ceramistas cubanas: el canon postmoderno", Ediciones Boloña, La Habana, 2022.

**PUBLICACIÓN EN ESTE NÚMERO:**

- **LA COLECCIÓN DE CERÁMICA ARTÍSTICA CUBANA: EL MUSEO.**

### LIC. LEONELA ROJAS GUZMÁN

Email: yaheon@gmail.com  
ORCID: 0000-0003-4444-1409  
Universidad de Costa Rica

Artista costarricense, licenciada en artes plásticas con énfasis en escultura y bachiller en artes plásticas con énfasis en diseño pictórico y cerámico de la Universidad de Costa Rica

Educadora de cerámica en el taller BARRO, profesora en escultura en la Universidad de Costa Rica, Muralista para SICOP, algunas ONG y artista independiente.

#### PUBLICACIÓN EN ESTE NÚMERO:

- PASO A PASO DE UN MURAL CERÁMICO.

### MFA ADÁN SÁENZ DÍAZ

Email: rasaenz@uach.mx  
ORCID: 0000-0003-3226-058X  
Universidad Autónoma de Chihuahua

Profesor de tiempo completo de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Chihuahua. Realizó estudios de *Master of Art* y *Master of Fine Arts* con especialidad en Cerámica en *Stephen F. Austin State University*, Texas, EUA.

Desde el año 2007 dirige el área de Cerámica de la Facultad de Artes, donde está a cargo del Taller de Cerámica Artística Piero Fenci. Su obra explora la cerámica desde la escultura y la instalación. Ha expuesto individualmente en México y Estados Unidos, y de manera colectiva en países tales como España, Taiwán y Japón.

#### PUBLICACIÓN EN ESTE NÚMERO:

- APLICACIONES DE ARCILLA DE SAUCILLO COMO ENGOBE V

### DRA. ROSILDA SÁ

Email: rosildasa@gmail.com  
ORCID: 0000-0001-5693-4046  
Universidad Federal de Paraíba

Artista Visual, vive y trabaja en João Pessoa, Brasil. Doctora en Psicología Clínica por la Universidad Católica de Pernambuco; Maestría en Artes Visuales (Procesos de Creación Artística) por la Universidad Federal de Bahía; Especialista en Fundamentos Metodológicos de Apreciación y Crítica en la Enseñanza de las Artes por la Universidad Federal de Paraíba; Licenciada en Psicología por los Institutos de Educación de Paraíba. Participó de la residencia artística en la Asociación Le Hors-là con una pasantía en el Atelier de Terre de la École Supérieure des Beaux-Arts en Marseille/Luminy, Francia.

Profesora asociada del Departamento de Artes Visuales de la Universidad Federal de Paraíba (DAV/UFPB). Coordinadora Laboratorio de Cerámica/DAV/CCTA/UFPB. Miembro de la Asociación Nacional de Investigadores en Artes Plásticas (ANPAP), en el comité de Poética Artística. Realizó varias exposiciones individuales y colectivas en galerías, instituciones y museos, en Brasil y en el exterior. Desarrolló el proyecto de extensión A CERÁMICA ARTÍSTICA EM FOCUS cuando realizó los videos MESTRE ABIMAEL Y LA COCCION CERÁMICA: compartiendo saberes tradicionales y HORNO DE PAPEL. Seleccionada para el Festival Audiovisual PROJECTIONS D'ARGILE, en Montpellier, Francia, con el documental CONSTRUCCIÓN COLECTIVA: la cerámica en la escuela (vídeo incorporado a la colección de DVDteca - Arte na Escola).

#### PUBLICACIÓN EN ESTE NÚMERO:

- LIBRO: MADRES ADOLESCENTES EN INSTITUCIONES: LA FABRICACIÓN DE CERÁMICA Y LA CREACIÓN DEL YO.

**ARBITRARON EL PRESENTE NÚMERO**

**MSC. PEDRO E. GARCÍA-ESPINOSA**

**CARRASO**

**CUBA**

garciaespino@gmail.com

Centro Nacional de Superación para la  
Cultura. Ministerio de Cultura.

**MSC. HUMBERTO JUAN FABIÁN**

**SUÁREZ**

**CUBA**

fabian@accs.co.cu

Vicepresidente de la Asociación Cubana de  
Comunicadores Sociales.

**DR.C. JUAN E. MARTÍNEZ**

**MARTÍNEZ**

**CUBA**

jemm@isdi.co.cu

Profesor Titular. Instituto Superior de  
Diseño. Universidad de La Habana.

**DR.C. EDUARDO R. ARRUFAT**

**CORRIPIO**

**CUBA**

eduardoa@isdi.co.cu

Profesor Titular. Instituto Superior de  
Diseño. Universidad de La Habana.

**MSC. MIRIAM ABREU ORAMAS**

**CUBA**

miriama@isdi.co.cu

Master en Diseño (2008) en el Instituto  
Superior de Diseño. Universidad de La  
Habana.

# A3manos

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD  
CUBANA DE DISEÑO

ISSN: 2412-5105 RNPS 2370

