

TÉCNICAS DE LA CERÁMICA

ANTONIO VIVAS





Izquierda: Alessio Tasca. "Sfera", 1986. 52 cm. Cerámica extrusionada y cortada. "La extrusión en la cerámica."

En la otra página: Antón Álvarez. Escultura extrusionada y alterada. Galería Machado-Muñoz. "La extrusión en la cerámica."

LA EXTRUSIÓN EN LA CERÁMICA

La extrusión cerámica es un vehículo de expresión de primer orden, sus múltiples posibilidades no tienen prácticamente límites en la cerámica, considerando las mezclas de técnicas y su dilatada historia, más marcada en la cerámica contemporánea, actualmente es una técnica muy popular, sobre todo en los países anglosajones.

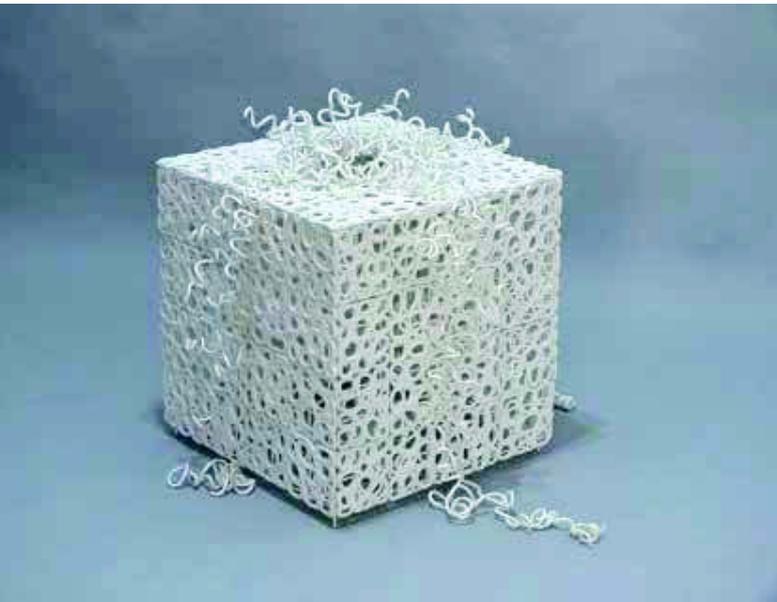
Durante siglos la extrusión ha estado muy extendida, sobre todo en la fabricación de ladrillos, tejas, azulejos, revestimientos y muchas más cosas. Supuestamente las primeras extrusiones de cerámica vienen del siglo XVIII, más concretamente en la industria cerámica que comenzaba a emerger. En la cerámica artística hemos contado con las piezas extrusionadas de Robert Brent, además de las de Ted Randall y Jim Bailey, en algunos casos la extrusión se limitaba a hacer asas, bordes y azulejos. Michael Cardew utilizaba una galletera colocada en vertical para extrusionar cerámica.

En la extrusión cerámica el barro se empuja o se extrae a través de un troquel, que determina las características de las piezas extrusionadas, pero en el diseño de troqueles se ha visto la ilimitada imaginación del ceramista, ya que ahora se hace cualquier cosa en cerámica. En los años ochenta sorprendió en Europa la obra cerámica del italiano Alessio Tasca, elaborada con una poderosa extrusión, posiblemente de la mano de una galletera o máquina de extrusión de origen industrial, hablamos de esculturas muy poderosas y se vio fielmente reflejada en esta Revista (pág. 57, núm. 35 y pág. 13, núm. 37) posteriormente esta técnica in-

fluyó en otros ceramistas, donde destaca Jesus Castañón que dio cursos en Italia en 1996. Se puede hacer una extrusión mínima con las pistolas de más o menos potencia, desde las usadas para decorar hasta las que permiten hacer asas o elementos compositivos no muy grandes. Lo cual no ha sido una limitación si vemos la obra cerámica de Rina Peleg (www.rinapeleg.com) donde se hacen cestas, cajas o esculturas tejiendo los rollos o cilindros salidos de la galletera o la extrusionadora, una técnica muy popular a tenor de los ceramistas que la usan, donde destacan, Phyllis Kuder-Sullivan, Peter Sellers, Nan Roche y Elina Brandt-Hansen, entre otros, además en nuestro entorno tenemos la porcelana extrusionada de Amparo Almela (pág. 91, núm. 136).

Otra línea de trabajo se basa en la técnica del *neriage*, donde se alimenta la máquina con pastas de diferentes colores, donde encontramos la cerámica de Frank Bosco, Susan Siegel y Michael Haleg. También encontramos el uso de conversores catalíticos de cerámica, aquí destaca George Roberts. En la extrusión cerámica se pueden alterar los procesos, viene a la memoria la extrusión que gira como un torno al revés y permite modificar las formas según salen de la máquina, en esto es un auténtico innovador Michael Sherrill (<http://michaelserrill.net>) ya conocíamos el torno al revés en el libro de Nelson. Si la extrusión es de gran formato o tiene la fuerza de lo hidráulico se pueden hacer figuras o esculturas modificando, ensamblando o combinando las piezas con otras técnicas, en esto fue pionero Jerry Caplan, lo que ha servido de inspiración a escultores como Antón Álvarez (www.anton Alvarez.com) para realizar esculturas cerámicas de enorme fuerza expresiva. >

> Las instalaciones y las esculturas cerámicas de gran formato son otra posibilidad de la cerámica de extrusión empezando por Jennifer Lapham y sus instalaciones de gran formato y siguiendo con Bill Farrell, Roberta Griffith y Judy Moonelis, entre otros. Otros ceramistas que han usado la extrusión cerámica son John y Susan Stephenson, Esther Hernández, Inge Pederson, Harris Deller, Rimas Visgirda y Chamble Band. En la elaboración de murales destaca el uso virtuoso de módulos extrusionados por Antoni Cu-



mella y su mural de 1963 en la New York World Fair, también John Glick destacó en esta técnica. Otra línea de investigación puede partir del uso de barros y polímeros, aquí destaca Nan Roche, el uso de cerámicas más o menos elásticas es otra línea de investigación. La gama de barros y pastas cerámicas que se encuentran en el mercado es muy amplia pero si se quiere investigar una pasta propia puede valer: Tierra Refractaria 300; Tierra de Alcañiz 300; Arena fina o Sílice 50 y Vermiculita fina 20.

Más información en la bibliografía publicada, básicamente en inglés: "Ceramic Extruder for the Studio Potter" de John W. Conrad; "The Extruder Book" de Daniel E. Baird; "Extruded Ceramics" de Diana Pancioli y "Extruder, Mold and Tile" de Anderson Turner y "Ceramic Extruding" de Tom Latka y Jean Latka. Por lo que se ve las limitaciones de la cerámica de extrusión son más bien de los ceramistas que de las posibilidades creativas de esta técnica.

TIROS, PÓLVORA, PETARDOS Y FUEGOS ARTIFICIALES EN LA CERÁMICA

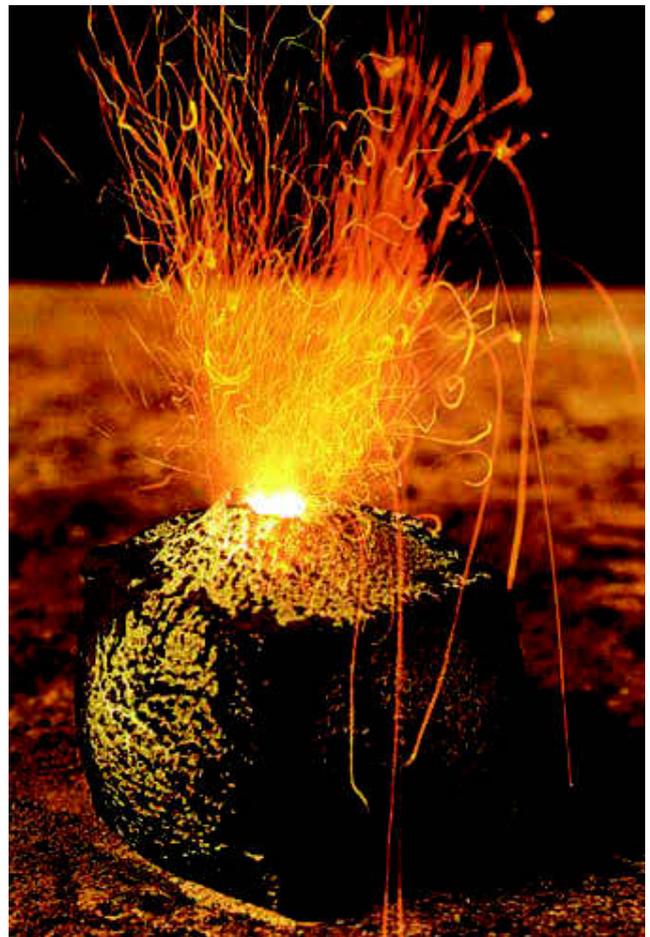
La cerámica acción queda evidente en la realización de performances de cerámica o escultura cerámica que refleja la acción del fuego, ya sea mediante tiros de escopetas, la explosión controlada de pólvora o la explosión de fuegos artificiales, por no hablar de la explosión de petardos.

En el mundo del arte hemos disfrutado de las performances de Marina Abramovic con pistolas y arcos con flechas, en ambos casos apuntando a su cuerpo. Pero también tenemos las obras con armas de fuego y el uso de la pólvora de Chris Burden, Juan

Carlos Chavarria, Rosella Matamoros, Mani Kotak, Niki de Saint Phale y Pedro Reyes, entre otros. Además últimamente contamos con la obra escultórica donde la pólvora tiene un papel indiscutible, hablamos de la obra de Cai Guo-Quiang o Xiao Lu, entre una legión de artistas que se mueven en este mundo expresivo.

El uso de tiros o petardos para perforar esculturas de barro o cerámicas modeladas encuentra en la cerámica contemporánea un fuerte lenguaje, empezando por el ceramista húngaro Imre Schrammel (www.herend.com/imre-schrammel) que realizó múltiples cerámicas en los años ochenta (pág. 34, núm. 15 y pág. 55, núm. 20), otro innovador de la época fue Juan Manuel Llacer con piezas perforadas con petardos (pág. 35, núm. 16).

Steve Tobin (www.stevetobin.com) por su parte ha usado fuegos artificiales y pólvora como un elemento compositivo en la cerámica, según Tobin "La destrucción construye arte o cerámica" lo que implica volar o explotar una masa de gres que puede variar en volumen desde 30 hasta 2.000 kilos, además en la pirotecnia se usan materiales muy conocidos por los ceramistas como cobalto, cobre o cromo, entre otros óxidos, la obra cerámica se deja secar varios meses, se añade vidrio transparente en el interior y se cuece a 1.300 °C, el vidrio absorbe los óxidos de los fuegos artificiales, se abre el horno a 450 °C para craquelarlo y se vuelve a cocer para bajar la temperatura muy lentamente, tal como se hace con el cristal o el vidrio (pág. 25, núm. 111). Otro ceramista involucrado en lo que podríamos llamar "Construcción, destrucción y deconstrucción de una cerámica explosiva" es Andy Glass





tal como pudimos ver en la pág. 37, núm. 120, básicamente este ceramista inglés busca la desintegración de sus enormes esculturas cerámicas en un proceso singular, como en su serie "Lines of Inquiry" que es una serie de esculturas cerámicas a modo de instalación que el fuego las convierte en una performance donde la cerámica se hace explosiva, dependiendo de la cadencia del fuego y la misteriosa mezcla de elementos cuando construye sus cerámicas con barro (elemento tierra), cuando deja secar sus piezas (elemento aire) cuando las humedece para provocar la reacción del calcio (elemento agua) o cuando cuece o prende la mecha detonante que provoca las llamas (elemento fuego) y otros elementos pueden ser la pasión por el fuego o el destino de la cerámica cuando se cuece. Si hay alguien que domina las performances con armas de fuego y pólvora ese es Carlos Llavata (<http://carlosllavata.weebly.com>) nada más provocador que disparar con una escopeta sobre una pieza de barro recién torneada o tirar con evidente peligro unos buenos tiros sobre una cerámica colocada sobre la cabeza del artista, en esencia una performance llena de vitalidad explosiva que provoca cierta reflexión sobre el fuego. (pág. 79, núm. 105 y pág. 61, núm. 140). El fuego siempre va unido a la cerámica y es en la cerámica de acción donde brilla especialmente, basta recordar los "Árboles de Fuego" de Wali Hawes (pág. 40, núm. 43); la impresionante performance de fuego de John Roloff (págs. 1 y 100, núm. 55) y (www.johnrolloff.com) ; la explosión provocada por el "Thermite" de John Chalke (pág. 85, núm. 56); Los "Órganos de Fuego" de Michel Moglia (pág. 62, núm. 105); En Cerco o Domadores de Fuego hemos disfrutado del fuego en acción, en ocasiones de la mano de la "Factoría de Nu-



volls" (pág. 20, núm. 118); las piezas en fuego azulado de Alfonso Soro (pág. 77, núm. 122); la performance con fuego de Andrés Osle (pág. 77, núm. 123) o la performance de fuego del Grupo Ignició en Crystals de La Bisbal (pág. 77, núm. 129), entre otras acciones de la cerámica relacionadas con tiros, pólvora, petardos y fuegos artificiales. Lógicamente estas acciones no se deben emprender sin la experiencia necesaria y por tanto se recomienda la supervisión de los mejores expertos en estos temas.

LAS MARCAS DEL FUEGO EN LA CERÁMICA

Las cocciones de leña en un horno anagama o un noborigama muestran las marcas de fuego más notables, además de las coc- >

Arriba, a la izquierda: Imre Schrammel (Hungría). "Prismi Perforati", 23 x 14 x 38 cm. Perforaciones en el barro. "Tiros, pólvora, petardos y fuegos artificiales en la cerámica."

Arriba, a la derecha: Carlos Llavata. "El cazador", 2012- Performance de cerámica a tiro limpio. "Tiros, pólvora, petardos y fuegos artificiales en la cerámica."

En la otra página, a la izquierda: Amparo Almela. "Open your Mind", 60 x 55 x 55 cm. Porcelana extruida. La extrusión en la cerámica."

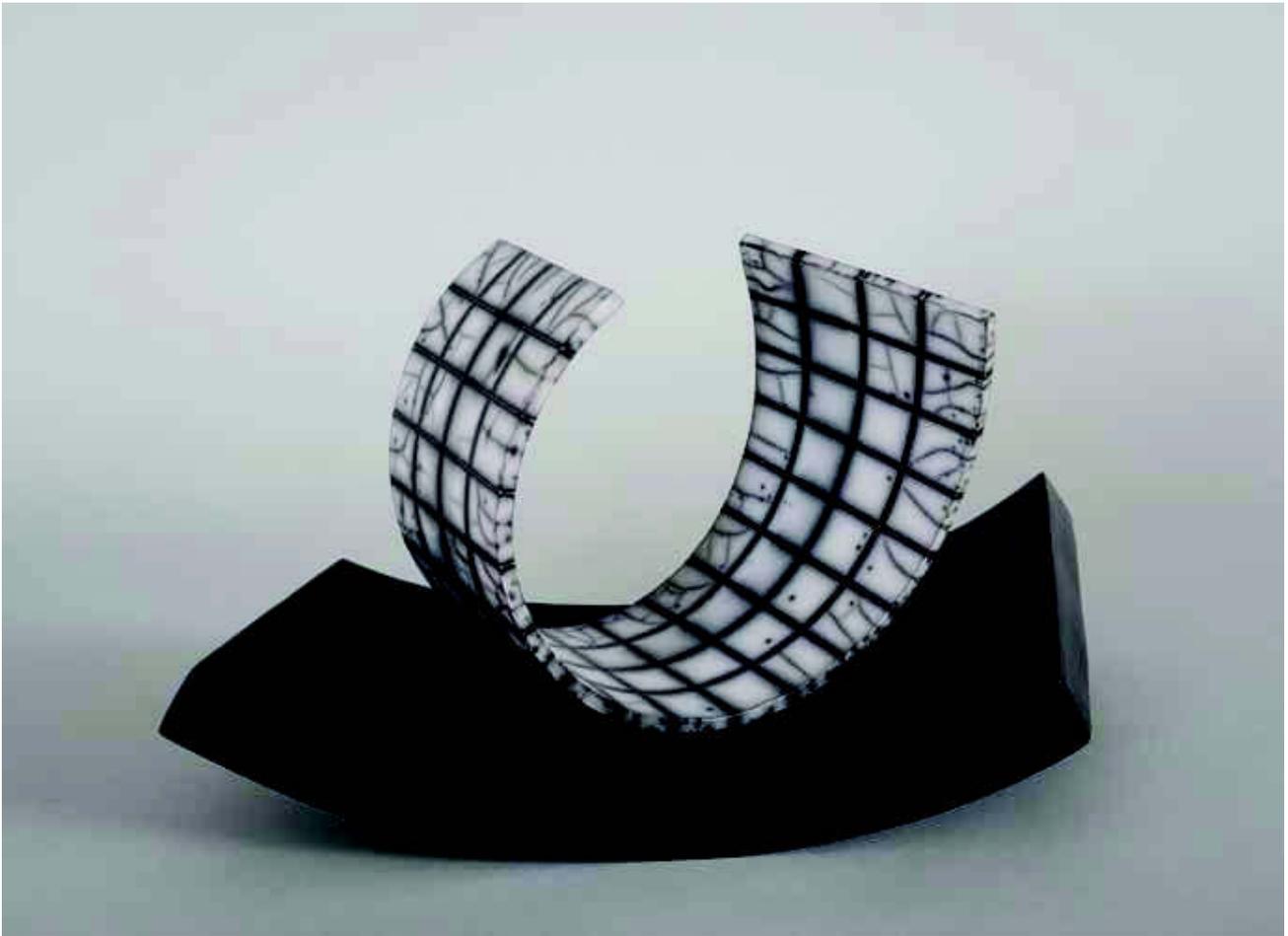
En la otra página, abajo: Steve Tobin (Estados Unidos). Uso de pólvora, fuegos artificiales y petardos. "Tiros, pólvora, petardos y fuegos artificiales en la cerámica."



ciones de raku, empezando con el raku desnudo, el raku cobre mate y el raku con pelo de caballo, entre otras formas de raku, también tenemos las piezas cocidas en Horno Trinchera, Pit Firing, Caceta o Bidón.

Las marcas de la cocción sobre el bruñido son las que más tradición tienen, históricamente hablando, basta ver la cerámica de Perú, bruñida y en reducción o carbonación (pág. 36, núm. 127), otras técnicas que dan señales del fuego son la decoración por proximidad con saturación de óxidos (pág. 83, núm. 123), inclusive la reducción se puede simular (pág. 29, núm. 32) o se puede provocar la textura de la explosión de caliches como hace Andy Glass (pág. 37, núm. 120). Los ceramistas japoneses y coreanos suelen buscar las marcas de fuego más evidentes, gracias a los anagama y los noborigama como el horno de Seung-Ho Yang de La Borne (pág. 12, núm. 40) (www.laborne.org/programmation/...2014/seung_ho_yang.html), donde encontramos hornos de leña muy interesantes (pág. 83, núm. 119); unas cocciones notables son las de José Antonio Sarmiento (págs. 1 y 27, núm. 69) (www.joseantonio-sarmiento.com/es/); en el entorno americano encontramos las cocciones de leña de Peter Callas (pág. 83, núm. 136) y en el paraíso de los hornos de leña japoneses tenemos la cocción de leña de Yoh Tanimoto (pág. 72, núm. 111) (www.cavinmorris.com/yoh_tanimoto/). La cocción en Horno Trinchera o Pit Firing también muestra las señales del fuego, la reducción o el contacto con la viruta, el serrín o la leña, la inclusión de óxidos, sulfatos o nitratos también dejan huella en el barro, aquí tenemos el Horno Trinchera de John Robertson (pág. 47, núm. 33) otro horno interesante lo encontramos en la pág. 15, núm. 59. En el Pit Firing Adolfo Giner ha desarrollado toda una ciencia del





horno trinchera (pág. 29, núm. 114 y pág. 20, núm. 118). En el mundo del Rakú encontramos cientos de variables donde el fuego deja su huella y es protagonista indiscutible, empezando por la cocción de somieres de Alberto Hernández (pág. 20 y 22 núm. 83) (www.ceramico.blogspot.com), además suele pintar en rakú con fuego, donde palos, viruta o serrín dejan su huella (pág. 52, núm. 110). El rakú desnudo comenzó con innovadores como Jerry Caplan (pág. 36, núm. 111), con diseños realizados con punzón, siguiendo con las técnicas de Peter Beard y Simcha Even-Chen (www.simcha-evenchen.com). La cocción con caceta es muy popular en la actualidad, se usan todo tipo de cacetas, pero el objetivo es conseguir las marcas del fuego más atractivas, uno de los primeros fue Dick Lehman (págs. 1 y 30, núm. 44) siguiendo con John Leach (pág. 5, núm. 57) pero ha sido Jane Perryman (www.janeperryman.co.uk)

Arriba: Simcha Even-Chen. Rakú desnudo. "Las marcas del fuego en la cerámica."

En la otra página. Arriba: Jutta Winkler. Cocción en gaceta o bidón. "Las marcas del fuego en la cerámica." **Abajo:** Yoh Tanimoto (Japón). Cocción de leña. "Las marcas del fuego en la cerámica."

la autentica virtuosa de la cocción en caceta con serrín (pág. 75, núm. 65), una técnica de cocción en caceta muy rica en texturas y matices viene de la mano de Hilda Meron (pág. 21, núm. 67 y pág. 45, núm. 124), es Ernst Pluger el que pone más énfasis en las marcas de fuego en la superficie de las piezas (pág. 45, núm. 130), la reducción más intensa viene de la técnica de cocción en caceta de James C. Watkins (pág. 34, núm. 76), lo mismo se podría decir de David Ogle que muestra marcas de fuego en fondos con colores cálidos (pág. 62, núm. 96), el desarrollo de la cocción en cacetas viene de la dinastía Tang en China (700 d.C.) pero es en la cerámica actual donde ha conseguido su máxima popularidad. En torno al popular bidón ha crecido todo un mundo de nuevas técnicas de reducción y efectos tipo de cocción en caceta, empezando por Alejandra Jones en Argentina con cocción en bidón con madera y serrín (pág. 29, núm. 80), mientras Roque Martínez (www.ceramicaroque.com) explica paso a paso su técnica de cocción en bidón, envolviendo las piezas, cargando con leña y serrín el bidón y realizando una piezas con unas texturas o marcas del fuego muy atractivas (págs. 78 y 80, núm. 112) otra ceramista que muestra gran maestría con las cocciones en bidón o caceta es Jutta Winkler, usa texturas en relieve producidos por goma laca y su correspondiente retirada con una esponja, al envolver las piezas con varias capas se puede usar lana de acero, estropajo de aluminio y meter dentro cable de cobre, hierbas, maderas resinosas, teas de carbón vegetal, arbustos secos, húmedos o impregnados, ceras o sales, además de óxidos colorantes, que pueden probarse bajo formas de nitratos o sulfatos, la cocción más prolongada produce los mejores efectos (pág. 28, núm.117) también en "Técnicas Alternativas de Cocción" >



> pág. 36, núm. 127 podemos ver otras posibilidades. La inclusión de sales puede ser muy atractiva, donde encontramos la cocción de sales en bidón de Imke Splittgerber (pág. 20, núm. 119) por no hablar de las cocciones de cerámica con papel de aluminio (pág. 36, núm. 112), las cocciones con conchas de Japón es otra variable interesante (pág. 15, núm. 62), más en nuestro entorno contamos con la maestría de cocciones de bidón de Juan Antonio Jiménez (pág. 26, núm. 114) y las múltiples versiones de hornos de Chisato Kuroki, entre ellos la cocción con periódicos o la cocción Casa de Té. La textura superficial puede venir de la cocción con aceite de coches usados, donde destaca Dennis Parks (pág. 43, núm. 35 y pág. 86, núm. 142). El serrín puede ser un combustible para cocer muy eficaz para producir marcas de fuego, se puede introducir en el horno periódicamente o mediante un motor (pág. 20, núm. 119). El carbón es otro elemento para reducir y producir texturas de fuego, recordando la cocción de piezas sin bizcochar en 8 minutos y con carbón en China, más concretamente en Zhijin (pág. 80, núm. 93) también se puede usar el carbón en hornos eléctricos (pág. 41, núm. 94) por usar hasta se usa el agua como elemento reductor, con un vertido controlado sobre el horno de leña que las fisuras dejan calarse dentro poco a poco, una vez más una técnica china (pág. 25, núm. 100). El fuego y las marcas que produce son un elemento decisivo en la cerámica.

TINAJAS

Partiendo de las tinajas del Palacio de Cnosos en Creta, donde podemos apreciar magníficas tinajas antiguas en la histórica cerá-

mica de Grecia hasta ver una foto de Josep Llorens Artigas junto a grandes tinajas de Colmenar de Oreja en la Comunidad de Madrid, es evidente que las tinajas son las joyas de la alfarería universal.

Se supone que las tinajas u orzas de buen tamaño tienen una tradición que se remonta a la Prehistoria, algunas piezas pueden tener 5.000 años de antigüedad, empezando con la alfarería griega y romana y siguiendo a lo largo de la historia. La etimología de la palabra tinaja nos lleva a pensar que su origen viene de la palabra latina "tina", puede que desde el siglo XIII haya una desviación hacia tinaja, también tenemos las palabras más próximas que son "tenaxa", "tenalla" y "tanalla", entre otras. En un periodo que va desde las tinajas más antiguas hasta el siglo XVII las tinajas no solían superar el metro, en la mayoría de los casos, pero desde el siglo XVII hasta el XIX las tinajas alcanzan un tamaño considerable, llegando en ocasiones, hasta los cuatro metros de altura. Encontramos entre los nombres de pueblos españoles, nombres reales o parecidos al término, empezando por Tinajas de Cuenca, Tinajeros de Albacete, Tinajo de Las Palmas, Tinahones-Ojen de Málaga o Tinadas-Tabernes de Almería, entre otras poblaciones, inclusive encontramos una población en Panamá con el nombre de "Tinajas". Las enormes tinajas de Villarrobledo en Albacete o las de Colmenar de Oreja en Madrid, representan la cúspide de las tinajas más grandes, desgraciadamente ahora muchas tinajas adornan rotondas, plazas, sótanos de museos o palacetes y casas solariegas de todo tipo, no es que no se hagan tinajas ahora, pero son diferentes en el tiempo y en el uso entre la sociedad. En la bibliografía encontramos una información muy valiosa de Llorens Artigas, Natacha Seseña, Emili Sempere y María Dolores García

Gómez, entre otros autores de alfarería y cerámica, pero la joya de la corona en el tema que nos ocupa es el libro titulado “La Tinajería tradicional en la cerámica española” de la mano de Alfonso Romero y Santi Cabasa, por su parte Alfonso Romero tiene una espléndida colección de alfarería, con magníficas tinajas, rescatadas a lo largo de décadas, más o menos setecientas piezas (pág. 90, núm. 87). Volviendo sobre las tinajas (Pithoi) del Palacio de Cnosos en Creta (pág. 80, núm. 84 y pág. 77, núm. 132) (<https://es.wikipedia.org/wiki/Cnosos>) que fue una visita obligada dentro de la Asamblea de la Academia Internacional de la Cerámica, que se celebró en Grecia con una demostración en el célebre puerto de Creta mediante tinajeros chinos y franceses, entre estos últimos tuvo gran repercusión la demostración realizada por Rene Auge Laribe de Francia mediante la construcción de tinajas sobre una estructura plegable de madera y unas gruesas cuerdas (pág. 81, núm. 84) mientras el alfarero chino construía tinajas al modo tradicional oriental tal como se ve en la película de Jianshen Li “Tao Yao”. Los coreanos también elaboran las cerámicas Onggi, básicamente orzas grandes que algunas parecen tinajas. Recientemente hemos disfrutado al ver la obra “Tinaja” de Tilman Volgensang llevarse un premio en el Bienal de Alfarería de La Galera y la última actualidad nos lleva al artículo del núm. 143, pág. 70 donde vemos piezas de cerámica negra de Quart de considerable tamaño (www.museuterrissa.cat), igual que las tinajas de toda la vida y en la sección de Internet vimos que en Tinajas Moreno León de Torrejuncillo (Cáceres) producen tinajas de considerable tamaño (www.tinajasmorenoleon.com), lógicamente hay muchos fabricantes de orzas de buen tamaño y tinajas muy parecidas a las

antiguas. En las colecciones de museos de alfarería y cerámica se puede encontrar tinajas u orzas: Museo Nacional de Cerámica de Valencia, Museo Nacional de Artes Decorativas, Museo de la Tinajería Mancha Júcar Centro, Museo de la Tinajería de Villarrobledo y Museo de Alfarería Popular de Ametlla de Mar, entre otros.

Es este un viaje hacia las tinajas transportadas en un “carro nano” como los de Villarrobledo donde se involucraba todo el pueblo, necesitamos una vuelta a la artesanía auténtica.

PORCELANA TRANSLÚCIDA

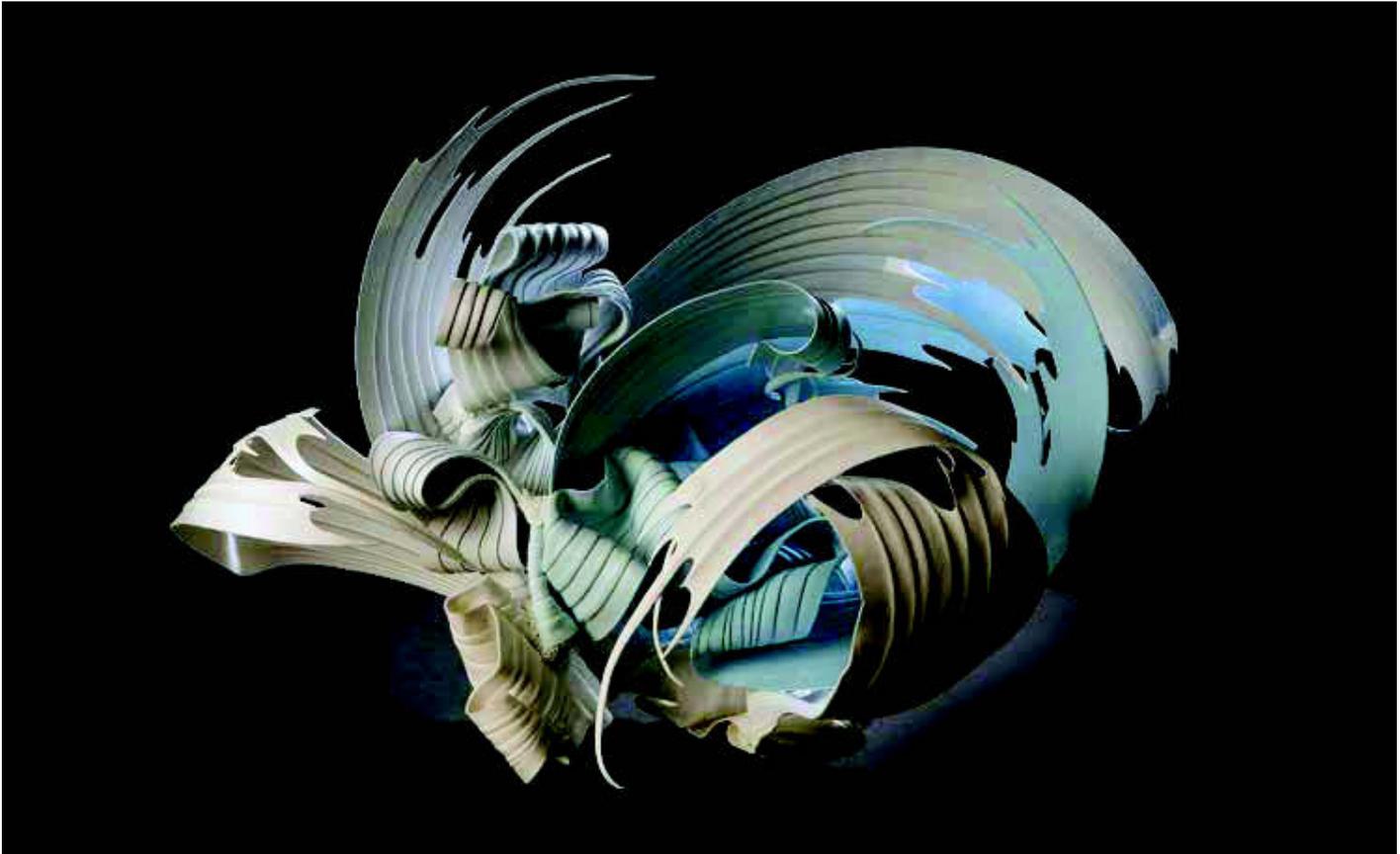
Al dejar pasar la luz la porcelana translúcida crea un aura de misterio casi mágico, solo se ven misteriosas sombras, se adivina un movimiento en el espacio, se provoca que un color o un diseño negro del interior se vea gris en el exterior, tal como se ve en las porcelanas de Bodil Manz, mientras en las porcelanas de Paula Bastiansen parece como si tuvieran alas y estén a punto de volar.

El término y su etimología son bien curiosos, provienen de la palabra italiana “porcellana” creyéndose que era como una concha del cauri, a la sazón, un molusco de concha blanca y brillante, de ahí la confusión de que se creyera que la porcelana se hacía con conchas, la porcelana no alcanzó notoriedad hasta que la Compañía Portuguesa de Indias Orientales comenzó a importar porcelanas chinas e introducirlas entre la nobleza y la realeza europeas, pronto se empezó a conocer como el “Oro blanco” ya que valía más que el oro, otras rutas como la española desde Filipinas, México y el océano Atlántico y la gran competencia de las compañías holandesas del comercio internacional. Todo ello debido >



Izquierda: Tinajas del palacio de Cnosos, en Creta. Tinajas del palacio.

En la otra página. Izquierda: Tinaja de Tilman Volgensang. Premio Alfarería en I Bienal de Alfarería y Cerámica “Vila de la Galera”. **Derecha:** Tinaja mayor “Aljup”. Alto, 100 cm; diámetro máximo, 80 cm, y diámetro de boca, 37 cm. Alfarería de Miravet. (Foto: Emili Sempere.)



> al gran impacto que causaron las descripciones de Marco Polo en 1295 sobre la enorme riqueza de la corte de Kublai Khan. Su misteriosa translucidez y su elegancia conquistaron a los europeos más pudientes. El desarrollo de las porcelanas translúcidas fue lento hasta la dinastía Tang (618-906) y la dinastía Song (906-1276), las porcelanas coreanas se desarrollaron a continuación y los japoneses desarrollaron una porcelana propia en el siglo XVI. Los chinos no buscaban tanto la translucidez, buscaban más bien la vitrificación, el tacto o el sonido, para los chinos eso era la porcelana o t'zu, mientras en Occidente la translucidez es muy apreciada, las primeras porcelanas chinas fueron producidas en la provincia de Kiangsi o Jiangxi. Pere D'Entrecolles que vivió en China desde 1698 hasta su muerte en 1741 explicaba en sus famosas cartas "Para hacer porcelana fina se mezclan cantidades iguales de caolín y petuntse" (el petuntse era un compuesto natural de mica potásica, feldespato sódico y cuarzo). Kao Ling dio lugar al caolín y significa ladera alta, el mejor se encuentra en el entorno de Jingdezhen, la ciudad de la porcelana. Mientras en Europa tuvimos que esperar mucho tiempo hasta el descubrimiento de la porcelana de la mano de Bottger, entre 1705 y 1708, después vinieron el resto de las porcelanas europeas. Curiosamente Bottger murió en la más absoluta penuria en 1719 a los 39 años de edad. Una receta más actual sería: Caolín, 50, Feldespato, 25 y Sílice 25, (pág. 21, núm.16) lógicamente si se quiere tornearse la porcelana o se envejece convenientemente o se le añade una bentonita lo más blanca posible, normalmente de un 2 a un 10%, en ocasiones se añaden pequeñas cantidades de óxido de cobalto para dar una blancura azulada, se suele usar 12 gramos cada 1.000 kilos.

Supuestamente los cristales desarrollados en la vitrificación parcial de la porcelana actúan de pequeños espejos permitiendo la translucidez. El término translucido viene del latín "translucidus" o lo que es lo mismo la porcelana o la china de huesos que deja pasar la luz, pero no deja ver nítidamente los objetos, aunque en las porcelanas de Bodil Manz la translucidez es máxima gracias a grosores mínimos (págs. 1 y 20, núm. 75; pág. 8, núm. 99; pág. 5, núm. 115 y pág. 80, núm. 142) lo mismo se puede decir de Paula Bastiaansen que juega con la luz en sus etéreas formas (págs. 1 y 6, núm. 78; pág. 5, núm. 93 y págs. 1 y 73, núm. 136). Dentro de la cerámica de autor actual hay miles de formas de crear con porcelana, teniendo como protagonista a la luz, ya sea translúcida o transparente y aquí encontramos la porcelana de Katie Caron y

Arriba: Paula Bastiaansen. Porcelana translúcida. "Object", 2010. 40 cm. "Porcelana translúcida."

En la otra página: Izquierda: Bodil Manz. Porcelana translúcida con decoración en negro y azul. 12 x 14 cm. Galerie Besson, Londres. "Porcelana translúcida." Derecha: Tetera para exportación Yixing, siglo XVII. 11,1 x 9,8 cm. "Teteras."



Martha Russo (pág. 13, núm. 133); Anima Ross (www.animaroos.be) impresiona por lo delgado de las paredes, principalmente de sus cuencos donde un pez rojo del interior se intuye en la pared exterior del cuenco (pág. 65, núm. 144); en piezas grandes como las de Rudolf Staffel la translucidez hace que la pieza parezca que se va a elevar (pág. 7, núm.41); los “Granos de arroz” de la porcelana y las texturas del “torching” con su correspondiente “Piel de tortuga” hacen de la muy translúcida porcelana de Arnold Annen una obra maestra (pág. 5, núm. 121); en Jeroen Bechtold (www.jeroenbechtold.nl) encontramos la porcelana “Cascara de huevo” de gran translucidez (pág. 20, núm. 64); otros artistas que han protagonizado estas páginas por su porcelana, son Henk Wolvers (pág. 7, núm. 79); Johan van Loon (pág. 5, núm. 98); Sebastian Scheid (pág. 8, núm. 119); Patty Wouters (pág. 45, núm. 140); más en nuestro entorno podemos encontrar el uso de la luz o la porcelana translúcida como un lenguaje cerámico actual: Ángel Garraza, Carlets, Carmen Ballarin, Rafaela Pareja y Samuel Bayarri, entre otros. Mención aparte viene de la pasta de Cenizas de huesos o “Bone china” que puede tener una receta de Ceniza de huesos, 40; Caolín, 32; Pegmatita, 23 y Feldespato, 5. Al trasluz... Aquí la luz que pasa a través de un cuerpo translúcido, transluciendo un translúcido... véase el traslucimiento de la porcelana.

TETERAS

Las teteras gozan en la cerámica de una inmensa popularidad, basta con leer los dos volúmenes de la Editorial Lark dedicados a las teteras, donde vemos 1.000 teteras de ceramistas de esti-

los diferentes e inclusive dispares. Las teteras Yixing en China comenzaron toda una tradición que llega hasta artistas actuales como Michael Lucero.

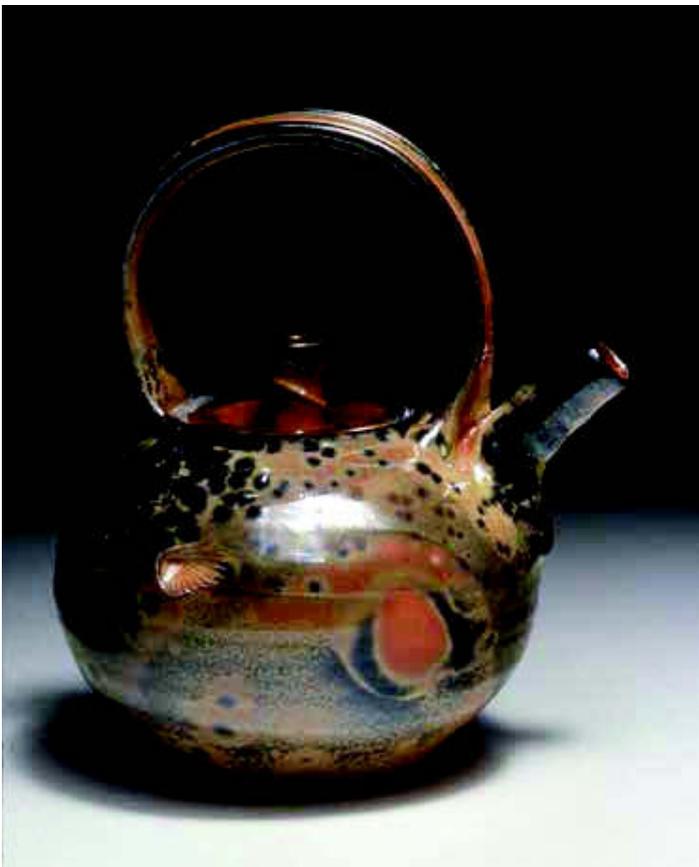
La tetera tal como la entendemos en la actualidad tiene su origen en la dinastía Ming (1368-1644) en China, teniendo como protagonista principal a las teteras Yixing, con un barro de gres marrón o purpurado llamado “zisha” y una fina textura superficial. El libro “Ch’a Ching” apareció en China en el año 780 d.C. pero las leyendas chinas, con una cierta mitología basada en que el emperador Shen Nong descubrió el té hace cinco mil años. Por otro lado en la India se atribuye la costumbre de beber té a Bodhidharma, fundador del budismo zen, de cualquier forma gracias al budismo las conexiones entre ambos países son evidentes. El uso del té anterior a las teteras, que por otra parte ha tenido un desarrollo algo tardío, comportaba hacer y comprimir una especie de torta con las hojas del té, que se servía en cuencos, donde se podían añadir especias, zumos, cebolla e inclusive pétalos de flores. El monje Lu Yu fue el autor del libro “Ch’a Ching” era conocido como el “santo del té”, pronto el té alcanzó Japón, se especula que tan pronto como en el siglo IX, ahora contamos con que “cha” es té, “chawan” el cuenco para el té y “chanoyu” la ceremonia del té. Gracias al jesuita portugués Jasper de Cruz se conoció el té fuera de su zona habitual, eso unido al comercio internacional de Portugal, después Holanda y España, para acabar con la inmensa popularidad del té en Inglaterra, donde es una costumbre muy arraigada y casi ceremonial. Básicamente el té a pesar de ser un producto del lejano Oriente se introdujo en Europa a mediados del siglo XVII. Siendo la tetera algo básicamente fun-



cional es necesario observar ciertas normas de utilidad (pág. 44, núm. 3). Las formas esféricas hacen mejor té que las cilíndricas, el pitorro o pico debe estar por encima del nivel del líquido, muy próximo a la parte superior de la forma, un corte angular en el pitorro para que no vierta ninguna gota, la tapa debe permanecer >



>



en la tetera al inclinarla, en ocasiones se hace un pequeño corte y una pequeña protuberancia que sirva de llave, un pequeño orificio en la tapa sirve para controlar la presión. Se torneaba primero el cuerpo de la tetera, después la tapa y el pitorro, para ensamblarlo todo con sus asas, con o sin bambú, una vez unido y retorneado, lógicamente se deben hacer en la zona donde se añade el pitorro unos diez o doce orificios de 5 mm que sirvan para filtrar el té. Basta leer a Henry James para darse cuenta de la importancia del té en las sociedades más acomodadas de los países de habla inglesa, (Chelsae, 1745- 1750, pág. 28, núm. 52), curiosamente los ingleses desarrollaron la tetera cubica que se mantenía firme sin volcarse, dada la popularidad del té en los barcos de pasajeros. Las teteras Yixing son las iniciadoras de este protagonismo del té (págs. 1 y 13, núm. 40) mientras en etapas posteriores el té continuo creciendo en popularidad, basta leer el artículo "Té de China" publicado en la pág. 73, núm. 104. Se pueden ver teteras en varios museos españoles, empezando por la tetera Yi-xing del Museo Cerralbo, además de una amplia colección de teteras que se encuentra entre los depósitos del Museo Nacional de Cerámica de Valencia y el Museo del Diseño de Barcelona, heredero del anterior Museo de Cerámica y fuera tenemos el Museo de Historia de Shaanxi, con excelentes teteras con esmalte verde celadon, entre otros. En la cerámica contemporánea destacan las teteras de George E. Ohr (pág. 35, núm. 79), en la cerámica revolucionaria tenemos la famosa tetera de Kazimir Malevich >



(pág. 5, núm. 94 y pág. 88, núm. 127), en una espléndida técnica, muy en la línea de la Bauhaus tenemos las teteras de Marguerite Wildenhain Friedlaender (pág. 36, núm. 116 y pág. 23, núm. 139), las teteras de David Leach son legendarias (pág. 77, núm. 126), Michael Cardew es otro maestro haciendo teteras (pág. 9, núm. 136), en esta misma escuela de pensamiento destacan las teteras de Tom Turner, con los más espectaculares esmaltes (págs. 22 y 25, núm. 20 y pág. 73, núm. 126).

Más en un concepto de tetera, bajo una perspectiva más de diseño tenemos las de Philippe Barde (pág. 19, núm. 113), Chris Keenan (pág. 70, núm. 112) y Jeroen Bechtold (pág. 22, núm. 64). Por otro lado las teteras pueden ser puras metáforas, en forma de cerebro en las teteras de Richard Notkin (pág. 4, núm. 48) o en forma de calabaza con Esperanza Romero (pág. 62, núm.

112). Otras teteras merecen toda nuestra atención: Harris, Deller (pág. 93, núm. 112), Akio Takamori, Lidya Buzio, Vittorio Rivero, Malcolm Davis, Gwyn Hanssen Pigott, Sergei Isupov, Peter Voulkos, Ron Nagle, Annete Corcoran, Verne Funk, Peter Shire y Toño Pérez. En ocasiones la forma de una tetera es solo fuente de inspiración, como las teteras gigantes de Allan Caiger Smith, Richard Godfrey (pág. 17, núm. 55) y Rosa Luis Elordui (pág. 7, núm. 74). Recordando nuestra sección "Revista de Libros" vemos que se han publicado más de diez libros dedicados exclusivamente a las teteras, donde destaca el libro de Garth Clark "The Artful Teapot" de Thames and Hudson. La tetera es un mundo lleno de pasión.

LA ELASTICIDAD DEL BARRO Y LA TIXOTROPÍA

La plasticidad y la elasticidad en el barro son fundamentales para tornear y en ocasiones construir lo que se ha dado en llamar "Cerámica estirada", "Cerámica decaída" y las esculturas elaboradas con barros tixotrópicos, que reaccionan con un aumento de la viscosidad durante el reposo y una disminución de la misma cuando el barro es manipulado con energía.

Rina Peleg (www.rinapeleg.com) nos ha mostrado la elasticidad del barro mediante la extrusión y una cerámica tejida con las técnicas clásicas de cestería (pág. 81, núm. 99 y pág. 82, núm. 139), aquí la plasticidad, como en el torno, puede venir del tamaño de partícula, lo más fino posible, otros ceramistas como Sullivan también construyen esculturas cerámicas de cestería de buen tamaño (pág. 14, núm. 138) además de Ruth Borgennicht (págs. 77 y 80, núm. 88). Otra posibilidad es mezclar el barro con sílicona

Arriba: Alfredo Leandre (Argentina). "Sin título", 35 x 33 x 25 cm. Porcelana y "ready made". "La elasticidad del barro y la tixotropía".

En la otra página. Arriba: Marguerite Wildenhain-Friedlaender. Tetera, fondo amarillo, 2930. "Teteras". **Abajo:** Malcolm Davis (Estados Unidos). Tetera con esmalte shino. Textura de reducción inicial. "Teteras".



sus esculturas colgadas, ciertamente monumentales, que ocupan una gran sala (pág. 30, núm. 78), Shida Kuo (www.shidakuo.com/about) con el barro caído visualmente, un supuesto círculo convertido en víctima de la gravedad (pág. 35, núm. 76), Thomas Weber (<http://thomas-art.com>) muestra la torsión de lazos y cilindros (pág. 33, núm. 83), Alfredo Leandrade construye un espacio circundante como las casas del alma (pág. 93, núm. 132), María Regina Rodrigues con su cerámica colgada da pistas sobre la fuerza expresiva de la suspensión del barro (pág. 91, núm. 110), Clara Graziolino y la torsión como efecto visual son un lenguaje muy poderoso (pág. 5, núm. 139) y Miguel Vázquez (www.migueltvazquez.com) muestra el hilo de Ariadna más contemporáneo que nunca en una obra cerámica de enroscada paciencia sobre sí misma, que da que pensar y provoca la reflexión (pág. 17, núm. 132). La realidad es elástica como esta cerámica, surge de la torsión, el cambio, el estiramiento, el tejer

> tal como hace Darroll Clark mezclado en una proporción de 1 a 1, aquí se puede investigar con una pasta de alta apropiada para cerámica y cestería: Caolín, 45; Nefelina sienita, 25; Sílice, 15 y Bentonita, 15. En Estados Unidos es muy popular la llamada "Polymer clay" que mezcla barro con PVC o cloruro-acetato de polivinilo, casi siempre cerámicas de pequeño formato con un uso intenso para la joyería, un campo muy rico para investigar en la cerámica actual. La tixotropía en la cerámica se puede explicar en una elasticidad creciente mediante agitación y movimiento, igual que cuando se observa la impresión en off-set, se ve que las tintas cambian su elasticidad, que se ve aumentada en el movimiento vigoroso con las espátulas del impresor a diferencia de la viscosidad adquirida en el reposo de la lata de tinta, igual que la evidente tixotropía como propiedad de ciertos geles coloidales de licuar cuando se agitan por puro movimiento mecánico, para después recuperar en reposo la forma de jalea, aquí nos sirve de fuente de investigación los barros y pastas cerámica coloidales. La plasticidad dentro de la tixotropía es importante en un barro que de elasticidad en forma y construcción, en cono 5 Orton podemos usar: Bentonita, 27; Frita alcalina, 20; Espodumeno, 15; Feldespato sódico, 15; Caolín, 15 y Sílice 8. Mientras una pasta interesante puede dar buena elasticidad tixotrópica y algo de plasticidad para cono 9 Orton: Bentonita, 27; Sílice 23; Espodumeno, 15; Feldespato sódico, 15; Caolín, 15 y Frita alcalina, 5. En el libro "The Ceramic Process" vemos como su autor Anton Reijnders (pág. 83, núm. 110), (www.antonreijnders.nl), del European Ceramics Work Centre de Holanda ofrece soluciones para incrementar la capacidad tixotrópica de las pastas cerámicas, en el libro también encontramos una excelente obra cerámica de pared con la elasticidad como objetivo, gracias al torneado con un barro muy plástico y una pasta con algo de paperclay de Madeleine Child de Nueva Zelanda (www.collect.net.nz/collections/madaleine-child), otros ceramistas trabajan con el efecto visual de piezas, generalmente para colgar que parecen estar cayéndose, atraídas por una fuerza desconocida como la gravedad, empezando por Marta Nagy y siguiendo con otros artistas que usan el movimiento sugerido de una acción notable realizada mediante la manipulación del barro, aquí tenemos a Rebecca Hutchenson (www.umassd.edu/cvpa/faculty/hutchensonrebecca) con

como una cesta de barro, tiras colgadas, formas caídas y mucho más, lo que demuestra la infinita variedad de creatividad que tiene el lenguaje cerámico.

TÉCNICAS DE DECORACIÓN CERÁMICA DE JAPÓN

Algunas técnicas de hechura, decoración y cocción de Japón son universales, empezando por el raku y siguiendo con el neriage, el nerikomi, la kanna, el mishima, el hakeme y otras como esmaltar



Arriba: Miguel Vázquez. "Serpeswall", 2013. Refractario, 28 x 27 x 5 cm. "La elasticidad del barro y la tixotropía".

Más arriba: Rina Peleg (Estados Unidos). Cerámica tejida con técnicas de extrusión y cestería cerámica. "La elasticidad del barro y la tixotropía".

En la otra página: Tatsuzo Shimaoka (Japón). Decoración con cuerdas, cocción de leña, 2004. "Técnicas de decoración cerámica japonesa".



con cacito, las hojas sobre el temmoku, los efectos de las llamas or “yohen” y la decoración con cera o “ronuki”, entre miles de técnicas.

Las técnicas de decoración cerámica japonesas son legendarias, sobre todo porque en muchos casos se han construido sobre técnicas que venían de Corea, como el mishima o China caso de la hoja sobre el temmoku (pág. 80, núm.138), inclusive algunos ceramistas pueden adoptar técnicas de otras culturas cerámicas como Takuo Kato y sus piezas con reflejos metálicos (pág. 24, núm. 142) y el uso en algunas piezas del gres salino por parte de Tatsuzo Shimaoka, inclusive encontramos piezas de gres salino de Shoji Hamada, curiosamente una técnica originaria de Alemania o las cristalizaciones de Bando Toyomitsu. La influencia del rakú es enorme, gracias a la Familia Rakú y el actual Kichizae-mon XV Rakú, por otro lado tenemos el rakú de los Kenzan, que influyó en Bernard Leach y donde destaca Ogata Kenzan. Tatsuzo Shimaoka era un virtuoso de diversas técnicas y la más brillante, la decoración con cuerdas, presionando sobre la superficie de la pieza, una técnica que puede tener su origen en el periodo Jomon, su técnica consistía en enrollar diversas cuerdas sobre una tira de bambú y mojarlas para gravar su textura en la cerámica (págs. 1 y 79, núm. 98), también hay que mencionar en esto a Mineo Kato. Otra técnica derivada de cortar con cuerdas, se basa en cortar el barro, mientras gira en el torno una vuelta completa, aquí encontramos la cerámica de Tsunezo Arao. El neriage es también muy popular, incluyendo el nerikomi, con un detalle más fino, Tsuneji Ueda llamaba al neriage un mosaico de cerámica, lógicamente tiene múltiples variables, como el neriage expandido, el neriage

de torno y el neriage de hechura manual clásico, básicamente mezclando pastas de diferentes colores, esta técnica tiene muchos seguidores, empezando por Ichiro Kimura, Kumo Uchida, Sekisui Ito, Ban Kajitani y Matsui Kosei, entre otros. En la hechura basada en cortar el barro con un alambre, básicamente retorcido, para después ensamblarlo destaca Tsunezo Arao, Shigeo Shiga y Shindoku Tsuji. Los ceramistas son muy dados a crear texturas y relieves, de ahí la popularidad de grabar impresiones o “harit-suke”, destacando a Kanzan Shinkae, Ryozo Taniguchi y Seitoku Kawai, la creación o aplicación de relieves o “uki-botan” son la especialidad de Hajime Kato. El peinado con bambú da una decoración muy sutil, tal como vemos en las cerámicas de Shindoku Tsuji. En el mishima destaca Taira Agano, por no hablar de la obra de Yuzo Kondo de características similares al mishima. El hakeme es también popular en Japón gracias a ceramistas como Ichiro Kimura y Kuroki Saito. Nihonmatsu Banko aplica relieves de cerámica más pronunciados que el pate-sur-pate europeo y conocidos como “choka”. La hoja sobre el esmalte temmoku es impresionante y en esto destaca Okada Yasumasa y en variables de lo mismo, hay que hablar de Ishikawa Seiho.

Las cuerdas impregnadas con sales y cocidas en un horno de leña dan un aire de naturalidad muy creíble, son conocidas como “hidasuki” y en esto vemos las cerámicas de Kimura Sumio. Hay esmaltes que en base a producir un craquelado intenso producen un relieve que recuerda a la piel de tortuga, gracias a Nishimi Hideki y Minegishi Seiko.

Hablando de texturas, los esmaltes shinos son una maravilla en este sentido, esta técnica conocida como “nezumi-shino” tiene >



como estandartes a Miura Shigehisa, Hori Ichiro y Sakai Hiroshi. En la cocción tenemos determinadas texturas del fuego, la leña y la ceniza, todo muy japonés y aquí destacan Yoh Akiyama y Yoh Tanimoto, entre otros muchos. La decoración con cera cuenta con la maestría de Shoji Hamada y Gerd Knapper. La cerámica por capas tiene como mascarón de proa a Miyashita Zenji. Otras técnicas son el celadón o "seihakuji" de Fukami Suehara; el "ikoni" de Shigekazu Nagae; la aplicación de laminas de oro sobre esmalte tiene a Ono Jiro como máximo exponente, aplicar cristal se llama "bidoro", la cocción en noborigama "echizen-yaki", la aplicación de barro rojo "shudei", la aplicación de texturas con telas se conoce como "nunoine", las texturas de un elemento explosivo en la cocción, básicamente de trocitos de piedra se llama "ishihace", el clásico azul y blanco se reconoce por "sometsume" ver la gran obra de Yoshikawa Masamichi, pintar en baja con "enamels" tiene nombre y es "kochi-yaki". Todo lo cual evidencia que Japón es el paraíso de los ceramistas, para saber sobre la cerámica japonesa consultar los índices en la página web y en la revista en papel. □

Arriba: Yoshikawa Masamichi (Japón, 1946). Porcelana con celadón y decoración en pintura azul. "Técnicas de decoración cerámica japonesa".

Izquierda: Yoh Akiyama (Japón). 94 x 49 x 45 cm, 2004. Cocción de leña. "Técnicas de decoración cerámica japonesa".