

ESCUELA SUPERIOR DE CERÁMICA

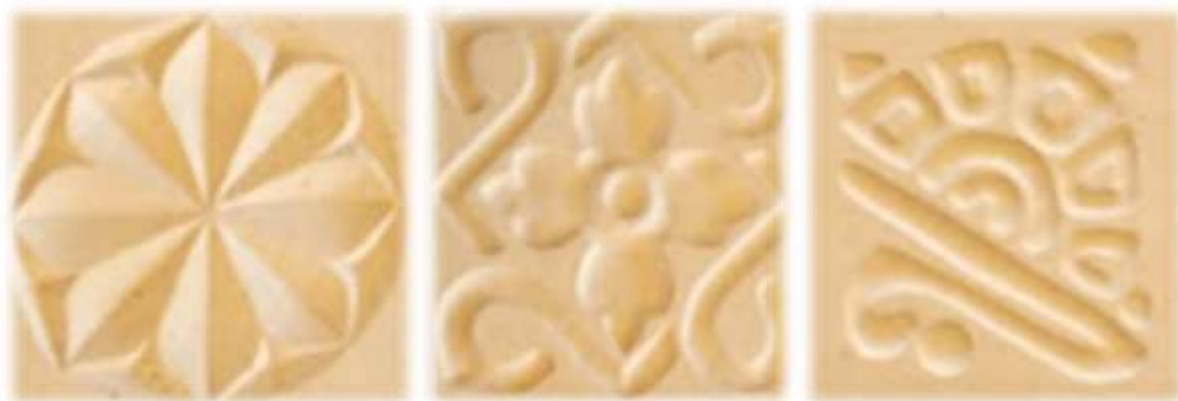
“FERNANDO ARRANZ”

FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO

UNIVERSIDAD PROVINCIAL DE CÓRDOBA

CURSILLO DE INGRESO 2025

TECNICATURA UNIVERSITARIA
EN MATRICERÍA Y MOLDERÍA
CERÁMICA



CURSILLO DE INGRESO

TECNICATURA UNIVERSITARIA EN
MATRICERÍA Y MOLDERÍA CERÁMICA



**Cursillo presencial y obligatorio: 19 al 24 de
febrero 2025
de 14:00 a 18:00 hs.**



INTRODUCCIÓN

Este cuadernillo forma parte del CIEU, (curso de ingreso a los estudios universitarios), planificado como una introducción a la Tecnicatura Universitaria en Matricería y Moldería Cerámica (TUMM) y a la vida universitaria; con el objetivo de reflexionar ciertos saberes y conocimientos relacionados con la carrera.

La Tecnicatura Universitaria en Matricería y Moldería Cerámica abre su primera cohorte en el año 2020, con el fin de aportar al ceramista la especificidad de Matricería, esta propuesta brinda conocimientos y herramientas para abordar procesos constructivos de complejidad creciente, destinado a la producción en serie de matrices y moldes con el fin de abastecer a talleres y la industria cerámica en general. Ofreciendo una sólida formación relativa a estrategias de formación relativa a estrategias de formación e investigación en producción alternativa, sustentable y tecnológica, promoviendo también la interacción y vínculo con el contexto sociocultural – productivo. Se considera que la industria de Moldería y Matricería cerámica es una actividad productiva en creciente desarrollo en nuestros días.

Este cuadernillo apunta a una presentación de espacios curriculares troncales que forman parte de la oferta académica y también información útil, sobre diferentes aspectos de la vida universitaria.

El cursillo está pensado para realizarse de manera presencial, durante el 19 de febrero y hasta el 24 de febrero 2025 en los siguientes horarios: Turno Tarde: de 08:30 a 12:30hs.

Para esta instancia los ingresantes deben haber leído el material del cursillo.

En nuestra escuela contamos con las instalaciones y recursos necesarios para el desarrollo de esta carrera: aulas y talleres con mobiliario, maquinarias y herramientas; un centro de competencias con computadoras; y un patio precioso con árboles, plantas y huerta, mesas y asientos diseñados y elaborados como trabajos finales de carrera, dónde los estudiantes se reúnen a descansar, disfrutar del aire libre, elaborar trabajos grupales, tomar mate, comer y recrearse en charlas. Además, contamos con una colección de piezas cerámicas en un museo histórico.

El despacho de alumnos y bedelía son los lugares de información y comunicación respecto a lo administrativo, cronograma de exámenes, horarios y aulas de cursado o sobre a qué oficina o secretaría se puede acudir en cada caso para asesoramiento, resolución de problemas particulares o para la presentación de proyectos y actividades (Secretaría de asuntos estudiantiles, centro de estudiantes, dirección y coordinación, etc.)





Un poco de historia sobre “la Arranz”

En 1937 fue creada la Escuela de Cerámica, durante la gobernación del Dr. Amadeo Sabattini, por iniciativa del ceramista español Fernando Arranz, quien fue su primer director y se desempeñó en ese cargo hasta 1940.



Arranz fue un artista inquieto y, culturalmente, muy productivo. Su taller de Segovia era centro de reunión de intelectuales y artistas; entre ellos Valle Inclán, Antonio Machado y Emiliano Barral. En contacto con las vanguardias europeas su estilo fue mutando desde decoraciones neo renacentistas pasando por el Art Decó, para luego tomar ciertas características picassianas hasta llegar a incorporar las del Constructivismo Universal del uruguayo Joaquín Torres García.

En su estadía en Argentina estableció, también, vínculos con artistas nacionales tales como Vidal, Berni y Pedone. Además, su casa en la Escuela Nacional de Cerámica n° 1 fue asilo de varios exiliados a causa de la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial. Esta escuela de Bulnes, Bs. As., fue una de las tantas escuelas de cerámica que Arranz fundó en nuestro país y fue allí donde abrió una sección de vidrio.

En los años previos a la creación de nuestra escuela, recientemente asentado en Argentina, Arranz había dirigido la Sección Cerámica de la Escuela del Trabajo “Presidente Roca” (actualmente aledaña a las instalaciones de la FAD). En acuerdo con el Gobierno de la Provincia de Córdoba se iniciaron, entonces, las tratativas para convertir dicho taller en una nueva institución educativa dedicada a una formación más completa en la especialidad y dirigida a ambos sexos. El principal objetivo era “(...) la divulgación entre las clases obreras de los conocimientos científicos y artísticos que constituyen el fundamento de las industrias y las artes manuales (...)” (Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación 1936/7:332). Durante sus primeros años, la escuela fue pionera



en la enseñanza de la cerámica artística e industrial en nuestro país y tuvo la tarea de producir las obras y objetos que le solicitara la administración provincial; siendo la producción de cerámicas de aplicación arquitectónica para las escalinatas, bancos, fuentes y estatuaria del “Coniferal” en el Parque Sarmiento (conjunto inaugurado en octubre de 1939), la obra más importante que se realizó en





la época.



Prestigiosos artistas y ceramistas como José Albert, Pedro Hernández, Roberto Puig y Gaspar de Miguel, integraron el cuerpo docente en el inicio. En 1947, asume la dirección el escultor y ceramista Miguel Ángel Budini. Se comienzan a confeccionar piezas cerámicas en producción seriada por medio de la técnica de colada, en moldes de diseño propio; además, se integran al Plan de Estudios, de Nivel Medio, asignaturas como Práctica de Taller, Matricería y Moldes. En aquellos años, la denominación cambiará a Esc. Prov. de Cerámica, pero es tras la muerte de su fundador que, en 1968, se le agrega “Fernando Arranz”.



Mujer Sentada.
Miguel Angel Budini.
Escultura cerámica,
terracota con
engobe negro, 69 cm
x 22 cm x 24 cm.
Colección Esc. Sup.
de Cerámica
“Fernando Arranz”

En 1974 se incorporaron materias pedagógicas, con lo cual la oferta educativa estará constituida por la certificación del curso de Ayudante Ceramista (con dos años de duración) que podrá continuarse con las titulaciones de Técnico Ceramista en las especialidades de Artística e Industrial, así como con las de Maestro Ceramista (con cuatro años de duración) y Profesor de Cerámica (con cinco años de duración). En 1980 se inauguraron los Talleres de Expresión Plástica Infanto-Juvenil, los Talleres para adultos y el Taller de capacitación en Alfarería (con dos años de duración). Posteriormente, la escuela pasará a ser de enseñanza superior (educación terciaria) y se llamará Escuela Superior de Cerámica “Fernando Arranz”, tal como se la conoce actualmente. En la década de las 90 nuevas transformaciones de estudio determinarán la eliminación de las carreras docentes, quedando sólo las de formación





técnica.

Es de destacar que entre sus directores estuvieron renombrados artistas y ceramistas como Pedro Hernández, Horacio Álvarez, Diego Cuquejo y Miguel Ángel Budini.

De la sede en la Calle Obispo Salguero de la ciudad de Córdoba, la escuela se traslada a los predios del Ex Batallón 141, donde se establece a partir del 2002. Posteriormente, se inaugura la sede definitiva en la Ciudad de las Artes, con instalaciones diseñadas de acuerdo a las necesidades académicas específicas. En el 2007 se crea la Universidad Provincial de Córdoba (UPC) constituida por cuatro facultades: Facultad de Arte y Diseño (FAD), Facultad de Educación Física (FEF), Facultad de Educación y Salud (FES) y Facultad de Turismo y Ambiente (FTA). De esta manera, la E.S. de Cerámica “F. Arranz” comienza a compartir con las otras instituciones de la FAD (E.S.S.A “L. E. Spilimbergo”, C.S. de Música “F. T. Garzón”, E.S. B.A. “Dr. J. Figueroa Alcorta”, E.S.I. de Teatro “Roberto Arlt”) el predio y la infraestructura del Campus Sur de la UPC, así como la actividad académica.

Desde la fecha de creación de la UPC hasta la actualidad se van transformando los planes de estudio y se crean nuevas carreras, pasando las de nivel superior no universitario (IES) a nivel universitario; de esta manera la Tecnicatura Superior en Artes Visuales con orientación en Cerámica Artística y con orientación en Cerámica Industrial se convertirá en la actual Tecnicatura Universitaria en Arte Cerámico (TUAC) con dos menciones, la de Producción Artística y la de Producción Seriada. Además, se creará la Tecnicatura Universitaria en Matricería y Moldería Cerámica (TUMM) dedicada a la formación técnico-profesional en la proyección y producción de modelos, moldes y matrices para reproducir objetos cerámicos. La Tecnicatura Superior en Artes Visuales con orientación en Artes del Fuego pasará a ser Tecnicatura Universitaria en Artes del Fuego, donde se imparten conocimientos referidos al trabajo con vidrio, esmaltes sobre metales y joyería.

Además, en el transcurso de este último período se han ido ofreciendo nuevos talleres, trayectos e itinerarios de formación artística-cerámica para diferentes niveles educativos.

Fuentes Bibliográficas

Argentina. Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación. (1937). *Memoria Año 1936*. Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación, 1863-1947.

Beloso Neira, L. (2018). *Isaac Díaz Pardo y Fernando Arranz. Dos amigos ceramistas en la Argentina*.





- Departamento editorial A roseira de Loli
- Bertina, R. (2002). *La obra de Arranz, rota, sucia e ignorada*. Disponible en:
archivo.lavoz.com.ar/2002/1201/grancordoba/nota13383_h.htm
- Bravetti, E. R. (2010). *Motivaciones de los estudiantes que optan por la formación artística de las escuelas superiores de arte provinciales radicadas en el polo educativo Ciudad de las Artes*. Tesis Final de Licenciatura en Ciencias de la Educación con Especialización en Planeamiento, Supervisión y Administración Educativa. Facultad de Ciencias de la Educación/Universidad Católica de Córdoba.
- Díaz Pardo, I. (1964) *El ceramista Arranz y su escuela*. Ediciones Del Castro Oseda.
- Escuela Superior de Cerámica “Fernando Arranz” y Escuela Superior de Bellas Artes “Dr. José Figueroa Alcorta”. (2010). *Ceramistas en Serie... (desde el límite)*. Catálogo .Sala de Exposiciones Ernesto Farina. Ciudad de las Artes. Ministerio de Educación, Gobierno de la Provincia de Córdoba.
- Ighina, C. (1994). *Breve reseña histórica de la Escuela de Artes y Oficios Presidente Roca, I.P.E.T. N° 1, Presidente Roca 1914-1994*. Escuela Presidente Roca
- Zamora Canellada, A. y Rubio Celada, A. (2009). FERNANDO ARRANZ LÓPEZ, CERAMISTA (ca. 1900-1967).
Museo de Segovia-Junta de Castilla y León.
- Zurita, G y Martín, Juana A. (en prensa) *Memorias de barro y fuego: Historia de la Escuela Provincial de Cerámica “Fernando Arranz”*, Tesis Final Licenciatura en Gestión Cultural – UPC.



MATERIAL DE ESTUDIO - CIEU - TUAC

MORFOLOGÍA Y REPRESENTACIÓN

GRAFICA



- Objetivos.
- Introducir al alumno en la problemática del dibujo y el diseño
- Explorar las distintas posibilidades de los elementos visuales en la construcción de una imagen gráfica.
- Conocer el concepto, comportamiento y modos de aplicación de los elementos básicos de la representación en el campo visual.

Contenidos:

- El punto y la línea como elementos básicos de la composición.
- Modos de diseñar y diagramar el soporte del dibujo

El punto:

Las principales características del punto son:

- Tiene un gran poder de atracción visual, creando tensión sin dirección.
- Cuando se sitúan próximos dos puntos pueden producir sensaciones de tensión o de dirección, creando en la mente del espectador una línea recta imaginaria que los une.
- Si se sitúan diferentes puntos en prolongación sugieren una dirección, un camino, más acentuada cuanto más próximos estén los puntos entre sí.

Es un elemento muy importante, en las artes gráficas y en la imagen. El punto es el más elemental de los signos gráficos, es la unidad más simple, irreductiblemente mínima comunicación visual. No tiene dimensiones, solo tiene posición. El punto es consecuencia del encuentro del instrumento con la superficie material, la base o el soporte. Para que el punto se perciba como tal, su tamaño debe ser adecuado en relación con el plano que lo contiene y los elementos que lo rodean.

Tipología del punto: su forma externa es variable:

Puede adoptar cualquier configuración, sea circular, triangular, cuadrado, ovalado, gota, estrellado, irregular; relleno de color o vacío, trapezoidal, o como simple mancha sin características geométricas, etc.

El resultado visual depende del tipo de instrumento utilizado para realizarlo, del soporte y





del material o técnica empleados.

El punto puede ser:

- a) como mancha,
- b) como elemento de configuración y
- c) como elemento abstracto.

El punto es la base de toda composición plástica, es el elemento de expresión más elemental y pequeño.

El punto puede tener tamaños muy variados, pero si sobrepasa cierto tamaño pasa a considerarse plano.

Los puntos se pueden situar muy cerca, concentración, o disponerse alejados, dispersión, de esta manera podemos producir sensación visual de volumen.

Puede expresar: Precisión, intersección, interrupción. Puede configurar formas (puntillismo), texturas y ornamentaciones.

Como elemento plástico el punto tiene gran atracción sobre el ojo y por lo tanto adquiere una determinada fuerza visual según sea su ubicación en una superficie dada. Esta fuerza o atracción se corresponde no solo con el lugar dispuesto en un sitio determinado, sino con otros factores como la relación:

- Del punto y el plano que lo contiene
- Del punto con las formas que lo rodean y contiene el plano
- Que establece la vecindad de otros puntos
- Del color o valor del punto con respecto al conjunto de la composición

Tamaño. El tamaño y las formas de punto varían, y por consiguiente varía también el valor o sonido relativo del punto abstracto. El punto puede desarrollarse, convertirse en superficie e inadvertidamente llegar a cubrir toda la base o todo el plano. ¿Cuál sería entonces el límite entre el concepto de punto y el de plano?

- Tamaño del punto en relación al del plano.





- Tamaño del punto en relación con otras formas existentes sobre el plano.

Los puntos agrupados o dispersos en una superficie son recibidos de diferentes maneras, pueden provocar sensación de planos transparentes, o percibirse como una superficie texturada.

La densidad se refiere a la cantidad de unidades en una determinada superficie.

La línea:

La línea geométrica es un ente invisible. Es la traza que deja el punto al moverse y es por lo tanto, su producto. Surge del movimiento al destruirse el reposo total del punto. Hemos dado un salto de lo estático a lo dinámico.

La línea es la absoluta antítesis del elemento pictórico primario: el punto. Es un elemento derivado o secundario.

Las fuerzas que provienen del exterior y que transforman el Origen punto en línea varían: la diversidad de las líneas depende del número de estas fuerzas y de sus combinaciones.

Cuando una fuerza procedente del exterior desplaza el punto en cualquier dirección, se genera el primer tipo de línea; la dirección permanece invariable y la línea tiende a prolongarse indefinidamente.

Se trata de la recta, que en su tensión constituye la forma más simple de la infinita posibilidad de movimiento. (Kandinsky, V. "Punto y Línea sobre el plano")

Hay tres tipos de rectas de las que se derivan otras variantes: La recta más simple es la horizontal. En la percepción humana corresponde a la línea o al plano sobre el cual el hombre se yergue o se desplaza. La línea opuesta totalmente a la anterior es la Vertical que forma con ella un ángulo de 90°.

La diagonal es la recta que esquemáticamente se separa en ángulos iguales de las dos anteriores. Constituye el tercer tipo de recta.

Atributos: grosor, intensidad, color y uniformidad

Si desplazamos un punto sobre un plano o superficie con un inicio y un fin, un sentido y una dirección obtenemos una línea. Es el resultado de una sucesión de puntos que se desplazan conformando una dirección.

La línea geométrica, se representa de manera uniforme y se define como la intersección de dos planos.





La línea sensible o libre, es un instrumento de gran versatilidad y escapa a las normas: adopta gran variedad de formas, colores y texturas y su trazo puede ser de infinitas maneras.

Así podemos distinguir en la línea plástica diferentes configuraciones atendiendo a su grosor, intensidad, color y uniformidad.

La intensidad: Depende de la presión mayor o menor que apliquemos sobre la superficie con el instrumento que estemos dibujando.

El Grosor: está relacionado con la intensidad del trazo, a más presión del gesto gráfico sobre el soporte, más intensa será la línea y más gruesa.

La uniformidad: es la capacidad de mantener un aspecto o patrón en su desplazamiento por el espacio produciendo una especie de trama continua. **Diferente**

grosor

Diferente intensidad

Uniformidad

Tipos de líneas y su resultado de expresividad: movimiento, dirección, posición.

Si el trazo se realiza en una sola dirección tenemos una línea recta, que puede ser horizontal, vertical, oblicua o quebrada. Si la dirección varía continuamente tenemos una línea curva que puede ser circular, ondulada, libre, quebrada o zigzagueante. Esta

claro que la línea como cualquier otro signo puede trazarse con diversos instrumentos y sobre diversos materiales. Y de acuerdo a sus características, materiales con las que la realicemos, superficies etc, podremos conseguir diferentes connotaciones o sensaciones. La línea suele responder a un reflejo espontáneo y está siempre relacionada a la persona que la realiza (gesto caligráfico)

Si nos referimos a un conjunto de líneas en una composición también las connotaciones o sensaciones varían. Una composición en la que predominen las líneas horizontales expresa sensación de reposo, tranquilidad, quietud y frialdad.

Una composición en la que predominen las líneas verticales dará sensación de fuerza, elegancia, ascensión, espiritualidad.

Las líneas oblicuas expresan inestabilidad. Si son además concurrentes, sensación de





profundidad.

Las líneas curvas expresan dinamismo y movimiento. La línea geométrica por definición es un arte invisible. Surge de la alteración del reposo total del punto.

ERGONOMIA

La ergonomía, en su enfoque integral según la International Ergonomics Association (IEA), no solo considera aspectos físicos, sino también sociales y emocionales. Busca no solo prevenir lesiones, sino también promover el confort y la satisfacción emocional en el entorno laboral. Un ergónomo se dedica a crear ambientes que no solo sean eficientes y seguros, sino que también fomenten el bienestar emocional, contribuyendo así a una experiencia laboral más enriquecedora y satisfactoria para los individuos.

Los ejemplos de falta de ergonomía en el día a día.

Altura inadecuada de la silla de la cocina: Si la silla de la cocina es demasiado alta o baja con respecto a la mesa, puede causar molestias y tensiones en la espalda. Una altura inapropiada puede afectar la postura y la comodidad durante las comidas, generando malestar a corto y largo plazo.

- **Muebles de almacenamiento inaccesibles:** Si los estantes de los muebles son demasiado altos o demasiado bajos, puede resultar difícil acceder a los artículos almacenados. Esto podría provocar que las personas se inclinen demasiado o alcancen de manera incómoda, aumentando el riesgo de lesiones y afectando la eficiencia en las tareas diarias.
- **Sillas de oficina sin apoyo lumbar:** Las sillas de





oficina que carecen de un adecuado soporte lumbar pueden contribuir a problemas de espalda. La falta de apoyo en la zona lumbar puede resultar en una mala postura, aumentando la presión en la columna vertebral y causando molestias. Esto puede afectar negativamente la productividad y el bienestar en entornos de trabajo.

TALLER: Matricería y procesos productivos 1.

La Matricería como herramienta generadora de objetos en serie es el pilar fundamental en la aérea de los procesos productivos de la industria cerámica. En tal sentido la Moldería es el principal trabajo del matricero.

INTRODUCCIÓN HISTORIA

El yeso es uno de los más antiguos materiales empleado en construcción. En el período Neolítico, con el dominio del fuego, comenzó a elaborarse yeso calcinando aljez, y a utilizarlo para unir las piezas de mampostería, sellar las juntas de los muros y para revestir lo paramentos de las viviendas, sustituyendo al mortero de barro. En Çatal Hüyük, durante el milenio IX a.C, encontramos guarnecidos de yeso y cal, con restos de pinturas al fresco. En la antigua Jericó, en el milenio VI a.C, se usó yeso moldeado. En el Antiguo Egipto, durante el tercer milenio a.C, se empleó yeso para sellar las juntas de los bloques de la Gran Pirámide de Giza, y en multitud de tumbas como revestimiento y soporte de bajorrelieves pintados. El palacio de Cnosos contiene revestimientos y suelos elaborados con yeso. El escritor griego Teofrasto, en su tratado sobre la piedra, describe el yeso (gipsos), sus yacimientos y los modos de empleo como enlucido y para ornamentación También escribieron sobre las aplicaciones del yeso Catón y Columela. Plinio el Viejo describió su uso con gran detalle. Vtruvio, arquitecto y tratadista romano, en sus Diez libros sobre arquitectura, describe el yeso (gypsum), aunque los romanos emplearon normalmente morteros de cal y cementos naturales. Los Sasánidas utilizaron





profusamente el yeso en albañilería. Los Omeyas dejaron muestras de su empleo en sus alcázares sirios, como revestimiento e incluso en arcos prefabricados. La cultura musulmana difundió en España el empleo del yeso, ampliamente adoptada en el valle del Ebro y sur de Aragón, dejando hermosas muestras de su empleo decorativo en el arte de las zonas de Aragón, Toledo, Granada y Sevilla. Durante la Edad Media, principalmente en la región de París, se empleó el yeso en revestimientos, forjados y tabiques. En el Renacimiento para decoración. Durante el periodo Barroco fue muy utilizado el estuco de yeso ornamental y la técnica del staff, muy empleada en el Rococó. En el siglo XVIII el uso del yeso en construcción se generalizó en Europa. Lavoisier presenta el primer estudio científico del yeso en la Academia de Ciencias. Posteriormente Van t'Hoff y Le Chatelier aportaron estudios describiendo los procesos de deshidratación del yeso, sentando las bases científicas del conocimiento ininterrumpido hasta la actualidad.

Materia Prima. Yeso

El yeso o aljez es un mineral compuesto por sulfato de calcio hidratado con dos moléculas de agua ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) muy común en la corteza terrestre. Su nombre se deriva del griego antiguo gypsos. El sistema de cristalización es monoclinico y su hábito granular-compacto. Se presenta en masas y también en cristales grandes con maclas en punta de flecha o punta de lanza la dureza del yeso es baja, de 1,5 a 2 en la escala de Mohs. La fractura es concoidea y a veces fibrosa o en finas láminas paralelas.

De acuerdo a su grado de pureza, se puede decir que el yeso es traslúcido, blanco, gris, amarillento, rojizo, inclusive negro... En todo caso, es de apariencia vítrea y sedosa. Es soluble en agua (a altas temperaturas), ácido clorhídrico y alcohol etílico.

Usos del yeso

En la elaboración de tizas para escritura.

En la fabricación de cemento.

Para confeccionar moldes de dentaduras, en Odontología. Para usos quirúrgicos en forma de férula para inmovilizar un hueso y facilitar la regeneración ósea en una fractura.





TIPOS DE YESO

ATENDIENDO AL COLOR DE LA MASA PREPARADA

TIPOS DE YESO

ATENDIENDO AL FRAGUADO Y LA DUREZA

Yeso blanco:

El yeso blanco es el nombre tradicional de un producto artesanal, o industrial, que se obtiene del aljez, o yeso natural. Es un material muy utilizado en construcción, contiene pocas impurezas, menos que el yeso negro, es de color blanco, y con él se da la última capa de enlucido, o capa de “acabado”, en las paredes de las edificaciones.

Yeso negro:

El yeso negro es el nombre tradicional de un producto artesanal, o industrial, que se obtiene del aljez, o yeso natural. Es un material muy utilizado en construcción, contiene más impurezas que el yeso blanco, es de color grisáceo, y con él se da una primera capa de enlucido en las paredes interiores de las edificaciones.

Yeso rojo:

El yeso rojo es el nombre tradicional de un producto que se obtiene de modo artesanal del aljez, o yeso natural. Es un material muy apreciado en restauración, contiene pocas impurezas, menos que el yeso negro, es de color rojizo, y con él se da la última capa de enlucido, o capa de “acabado”, en los paramentos de las edificaciones. Presenta ese color rojizo debido a las impurezas de minerales ferrosos disueltos en las aguas que originaron la piedra de yeso de donde procede este material. Se elabora en la zona de Albarracín, España, empleando un antiguo sistema con horno moruno.





TIPOS DE YESO

ATENDIENDO AL FRAGUADO Y LA DUREZA

De fraguado rápido:

El Yeso de fraguados rápidos se utiliza en la formación de piezas de tamaño pequeño y mediano, como vajillas, piezas artesanales, etc. El fraguado se realiza de 25 a 35 minutos.

De fraguado lento:

El yeso de fraguado lento se utiliza en la construcción, falsos techos, masillado y generalmente se mezcla con cemento para ganar dureza. El fraguado se realiza de 6 a 8 horas.

Blandos:

Ayudan a la formación tixotrópica porque tienden a formar cantidad de SO_4 . Su aplicación industrial es para la confección de moldes de cortaduración.

Duros:

Son muy resistentes, tienen baja porosidad y absorción, baja velocidad para la formación del espesor. Su aplicación industrial es para la confección de modelos y matrices.

Función del Molde.

La función de un molde es darle a la pasta cerámica forma, dimensión, resistencia y tersura. La operación se realiza vaciando una pasta cerámica dentro del molde que servirá de soporte mientras se desarrolla la operación de drenado al absorber el molde el





agua contenida en la pasta cerámica y durante su posterior contracción hasta alcanzar una consistencia suave pero firme, que permite desmoldarla y manipularla en las operaciones siguientes

Tipos de Moldes

Básicamente hay dos grandes tipos de moldes: flexibles y rígidos. Nuevamente depende del material y la técnica para reproducir el modelo que se elige uno u otro. Además, los moldes pueden ser de una o varias piezas, partes, corazones o taseles, esto determinará la complejidad y el detalle del modelo.

Los moldes flexibles siempre requieren una base o respaldo rígido para usarlos, que en el ambiente de los matriceros se conoce como guarda, concha o contra molde.

Para la cerámica en particular los clasificamos en moldes unitaselares, doble tassel, tres taseles, y teselado múltiple. Los taseles llevan un espesor de pared de 3,5 a 4cm dependiendo del tamaño del modelo a reproducir.

Tipos de modelos.

Este modelo está contenido en un molde de un solo tassel por forma y ángulo menor a 90° **Molde unitaselar.**



Doble tassel
se divide en dos partes



el molde sobre un eje
imaginario de 90°
ya que en la primera
imagen del modelo.
El cono de alimentación
sirve para realizar una

terminación en la boca del
modelo y obtener un corte
prolijo al sacar las coladas.

Este tipo de modelos llevan un
embudo de alimentación por donde
se vierte la barbotina para la colada,
se divide en este caso en su ángulo
de mayo salida.



Taselado múltiple más de tres taseles.
En este tipo de moldes, cada tasel se
calcula según los ángulos de salida de
acuerdo a la complejidad de cada objeto.



Los modelos de yeso se impermeabilizan con una laca nitro sintética diluida con thinner en una proporción de 1 parte de laca y 6^o7 partes de thinner, a fin de eliminar la porosidad del yeso y facilitar la elaboración de los moldes.

Para la fabricación de la Moldería se utilizan desmoldantes como separador de yeso con yeso evitando que se pegue. Los mismos pueden ser jabón blanco

con vaselina y querosene, parafina con querosene, o desmoldantes para yeso como

el que utilizan los odontólogos.



Molde unitaselar. Es simple, solo los modelos a reproducir llevan ángulo de salida menor a 90° .

La Moldería de más de un tassel, se caracteriza por estar provistas de llaves. Las mismas cumplen la función de encastrar cada una de los tassel evitando que se muevan o se desplacen. Así se logra que el molde quede perfectamente unido para el futuro colado o vaciado, una vez armados se sujetan con bandas elásticas evitando que una vez llenos con la barbotina se abran.



Moldes de doble o triple tassel.

dependiendo de la complejidad el modelo.

Todos los moldes tienen un

sistema de trabas lo que hace

posible que cada tassel

encastre con el otro de forma perfecta, sin que se muevan de su división o desplacen al momento de llenarlos con barbotina.



Hay dos tipos de trabas circulares y de corte. Proceso de colada (llenado y vaciado de moldes).

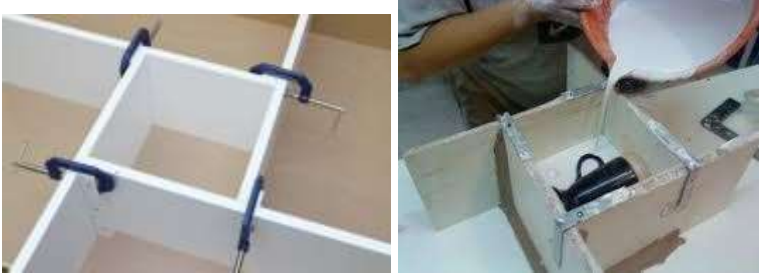


Fabricación de moldes.

Como ya lo mencionamos antes cada tipo de molde lleva formas de fabricación particulares. Los moldes unitaselares se pueden generar a través de la Matricería circular

con un torno para modelista o bien con encofrado. El encofrado es una caja de contención que delimita un área donde se va a contener el yeso, es una especie de caja de contención.

Cada modelo debe ser medido con escuadra para saber los ángulos de salida que tiene el objeto lo que da cuenta de la cantidad de taseles a realizar.



Otra forma de construir modelos y moldes es a través de la matricera circular. Esta consiste en montar sobre un torno un vaciado de yeso que posteriormente se modela con herramientas especiales tipo desbastadores generando la forma planteada, por el proceso de rotación y desbastado del material.



Cálculo del yeso y preparación.

PREPARACIÓN ARTESANAL

En el modelo se deben dejar los ángulos para el posterior desmolde y facilitar la aplicación de la jabalina.

1. Se pone agua en un cubo y se echa un poco de almagra. Se revuelve la mezcla con una tira de plástico o bien con la mano enguantada. Para aumentar el tiempo de fraguado del yeso se puede agregar Cloruro de sodio.
2. Se va echando la escayola en el agua teñida, tamizándola con las dos manos para que no formen grumos.
3. La formación de una pequeña isla de escayola en el agua, indica que ya hay suficiente. Se deja que la escayola se deshaga (aproximadamente en un minuto), y se esperan otros tres antes de remover la mezcla.
4. Se revuelve la mezcla prolongadamente siempre en el mismo sentido, deshaciendo los grumos que hayan podido formarse, hasta notar que la mezcla adquiere una consistencia cremosa.



Para la realización de moldes previamente se hace un cálculo de la cantidad de materia prima que se utiliza para cada tassel. De este modo sabemos el volumen de agua a usar.

Es un cálculo de volumen ya sea de un paralelepípedo, cilindro, cono o esfera.

VOLUMEN DE UN PARALELEPÍPEDO

Volumen = largo · ancho · alto

$V = a \cdot b \cdot c$

Cuerpo	Volumen
Cilindro 	$V = \pi r^2 h$
Cono 	$V = \frac{\pi r^2 h}{3}$
Esfera 	$V = \frac{4}{3} \pi r^3$

La proporción de yeso con respecto al agua es de 1 litro de agua por 1 kilo de yeso. Va a depender de la densidad que deseamos, se puede agregar un poco más de yeso.

Para realizar la mezcla se pone primero el agua en un recipiente y se espolvorea el yeso en forma de lluvia a fin de evitar que se agrume, se debe utilizar barbijo y guantes para este procedimiento, puesto que se levanta polvillo que nos ingresa por las mucosas y puede afectar nuestra salud. Como así provocar alergias y picazón en las manos.

En el momento del vertido en el encofrado puede ser colado con un tamiz, a fin de obtener una impresión de calidad.

Fraguado del yeso acelerantes y retardadores.

Fraguado es el proceso de endurecimiento de la mezcla de yeso en un tiempo establecido de acuerdo al tipo utilizado varia, en el caso del beta alfa cerámico el tiempo de fraguado es de 20 a 30 minutos. Para detener o acelerar este proceso por lo general en el área de la cerámica como retardador del mismo se utiliza un medio ácido orgánico (jugo de limón) y como acelerante agua con unos grados más de la temperatura ambiente. No se utilizan aditivos químicos

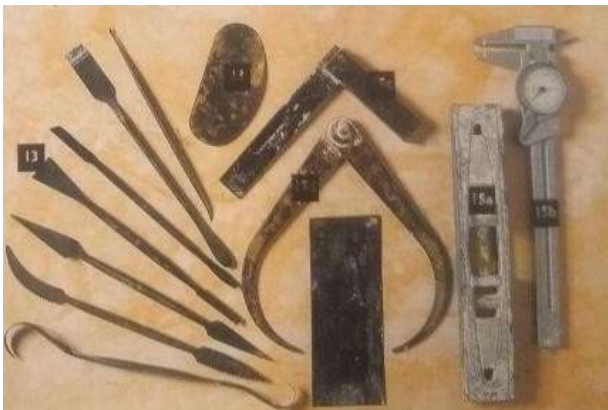
Desmoldante.

El desmoldante utilizado es jabón de lavar la ropa disuelto en agua y batido hasta formar una solución cremosa y gomosa al cual se le añade unas gotas de kerosene y vaselina líquida a fin de aportarle mayor grasitud al mismo. Así se formará una película que ayudará a repeler el agua del yeso por contacto.

Herramientas.

Las herramientas que se utilizan en este tipo de procesos son recipientes, pinceles, martillo de goma, escuadra, regla, lápiz tinta, vidrios o maderas para los encofrados, desmoldantes, nivel, calibre, compás áureo (permite medir diámetros), jarra medidora otras.

Es importante utilizar mesadas apropiadas y nivelada, así los vaciados una vez retirados quedan a nivel para el correcto proceso de colada ya que en los





mismos pueden quedar desparejos, perjudicando el proceso de colada.

**ESCUELA SUPERIOR DE CERÁMICA FERNANDO ARRANZ TECNICATURA
UNIVERSITARIA EN MATRICERÍA Y MOLDERÍA CERÁMICA
MATERIALES Y TECNOLOGÍA 1**

Desde sus inicios, en cerámica se utilizó como materia prima las arcillas naturales en la producción de objetos cerámicos. Con el tiempo, se comenzó a incorporar materiales no arcillosos con el objetivo de mejorar las características de las arcillas naturales, lo que llamamos “pastas cerámicas”.

Durante el año y a través de muestras de distintas pastas cerámicas (loza, gres, porcelana, refractarias, etc.) obtendrán los conocimientos del cómo y porqué de las reacciones de las materias primas, sus combinaciones y resultados luego de pasar por diferentes temperaturas.

Cuadernillo de Ingreso FAD-UPC

**MÓDULO 4: Arte cerámico en la Historia y Lectura y
Escritura Académica**

Prof.: Bocanovich, Erika; Vargas, Gisela.

Apellido y nombre del aspirante:.....

Fecha:.....

Actividades:

1- Lea atentamente el siguiente fragmento de la introducción del libro *La invención del arte*, de Larry Shiner. Luego resuelva las actividades propuestas.

INTRODUCCIÓN

Actualmente nadie plantea objeciones a que casi cualquier cosa sea considerada



«arte». Una de las razones que explica el auge de esta calificación es que el propio mundo del arte se ha impuesto cumplir con la vieja aspiración de que «arte» y vida se reconcilien. En este sentido se han dado toda clase de gestos, que van de lo inocente a lo disparatado, desde llevar colchas a los museos de bellas artes o *pulp fiction* a los cursos de literatura, hasta reproducir ruidos de la calle en las salas de conciertos o someterse a cirugía plástica vía satélite. La aparición de tantos artefactos excéntricos, escrituras, ruidos y performances en las bellas artes inspira el discurso que, como una letanía, habla de la muerte del arte, la literatura y la música clásica. Y mientras tanto, no faltan quienes, envueltos en la bandera del posmodernismo, admiten que el moderno sistema de las bellas artes está muerto, pero nos invitan a bailar junto a su tumba como si se tratase de celebrar de nuevo una liberación.

No me interesa tanto establecer si es preferible bailar o llorar sino más bien averiguar cómo se ha llegado a esta situación. Si queremos entender el auge de lo artístico como categoría y su propósito evidente de reconciliar arte y vida, hay que investigar cómo se han originado las ideas modernas y las instituciones de las bellas artes. El moderno sistema del arte no es una esencia o un destino sino algo que nosotros mismos hemos hecho. El arte, entendido de manera general, es una invención europea que apenas tiene doscientos años de edad. Con anterioridad a ella teníamos un sistema del arte más utilitario, que duró unos dos mil años y, cuando esta invención desaparezca, con toda seguridad le seguirá un tercer sistema de las artes. Es muy probable que lo que algunos críticos temen o aplauden como muerte del arte, de la literatura o de la música no sea sino el final de una determinada institución social cuyo origen se remonta al siglo XVIII.

En efecto, igual que muchas otras cosas surgidas con la Ilustración, la idea europea de las bellas artes se pensó como universal. Desde entonces, los ejércitos, los misioneros, los empresarios y los intelectuales europeos y norteamericanos se han esmerado en conseguir que así lo fuera. Los estudiosos y los críticos adscribieron la creación del arte a los antiguos chinos y egipcios, pero poco después de que se impusiese firmemente la dominación colonial europea, artistas y críticos descubrieron que los pueblos conquistados de África, América y el Pacífico hacía tiempo que poseían algo llamado “arte primitivo”. Esta asimilación de las actividades y los artefactos de todos los pueblos y las épocas pasadas a nuestras nociones ha estado vigente durante tanto tiempo que se da por sentada la universalidad de la idea europea de arte.

Por desgracia, la historia de los pueblos, las exposiciones en los museos, los programas de

música sinfónica y las antologías literarias tienden a estimular nuestra natural inclinación a considerar cualquier cosa que venga del pasado en función de cómo sea en el presente y dejan de lado las diferencias del caso. Por ejemplo, las pinturas renacentistas casi siempre son presentadas enmarcadas, se las suele colgar de las paredes de un museo o se las sitúa aisladamente en salas de conferencias o en las páginas de los libros de arte. Así, poco hay que nos recuerde que esas pinturas fueron concebidas originalmente para un propósito y un lugar específicos, por ejemplo, como parte de un altar, o de un arcón, o como elemento decorativo en las paredes de un dormitorio o en el cielorraso de un salón de conferencias. Asimismo, las obras de Shakespeare no fueron escritas como textos definitivos e intemporales ni para ser leídas como obras maestras de la literatura, sino que eran guiones que podían ser modificados durante su interpretación en un escenario popular. Contemplar las pinturas del Renacimiento de manera aislada, lo mismo que leer a Shakespeare en una antología de literatura, o escuchar la Pasión de Bach en una sala de conciertos, refuerza la falsa impresión de que en el pasado se compartía nuestra concepción del arte como un ámbito compuesto por obras autónomas dedicadas a la contemplación estética. Sólo merced a un esfuerzo deliberado lograremos romper el trance que induce nuestra cultura y ver que la categoría de las bellas artes es una construcción histórica reciente que podría desaparecer en algún momento.

LA GRAN DIVISIÓN

La idea de que los ideales y las prácticas modernas son eternos y universales o de que, cuando menos, se remontan a la antigua Grecia o al Renacimiento es una ilusión provocada en gran medida por la ambigüedad propia de la palabra “arte”. La noción de arte deriva del latín *ars* y del griego *techné* (tecné), términos que se refieren a cualquier habilidad humana, ya sea montar a caballo, escribir versos, remendar zapatos, pintar vasijas o gobernar. Según los antiguos modos de pensar, lo opuesto al arte humano no es la artesanía sino la naturaleza. Cuando hablamos

de la medicina como un arte, o del arte culinario, usamos el concepto en un sentido que se aproxima al antiguo. No obstante, en el siglo XVIII se estableció una distinción decisiva en el concepto tradicional de arte.

Tras significar durante dos mil años toda actividad humana realizada con habilidad y gracia, el concepto se descompuso en la nueva categoría de las bellas artes (poesía, pintura,

arquitectura y música), en oposición a la artesanía y las artes populares (fabricar zapatos, bordar, contar cuentos, cantar canciones populares). A partir de esta época se comenzó a hablar de “bellas artes”, materia de inspiración y de genio y, por ello mismo, objeto de un disfrute específico, mediado por un placer refinado, mientras que las artesanías y las artes populares pasaron a ser prácticas que muestran la habilidad del artífice en la aplicación de ciertas reglas y sus obras, además, son concebidas meramente para ser usadas o para entretener al público. Cuando durante el siglo XIX se abandonó el uso del adjetivo „bello» para referirse a las artes y se empezó a hablar solamente de arte por contraste con artesanía, con el entretenimiento o con la sociedad, este cambio histórico en el significado cayó en el olvido. Hoy en día, si preguntamos < ¿Es realmente arte?>, ya no queremos decir < ¿Es un producto humano o natural?> sino < ¿Pertenece a la prestigiosa categoría del arte (bello)?>.

En el uso corriente no sólo se ha borrado la fractura de la antigua idea de arte/artesanía con relación a arte versus artesanía, sino que se ha establecido una división paralela que separaba al artista del artesano y las preocupaciones estéticas de los placeres ordinarios y del sentido de lo útil. Con anterioridad al siglo XVIII los términos „artista “y „artesano» se usaban indistintamente y la palabra artista se aplicaba no sólo a los pintores y a los compositores sino también a los zapateros y a los herreros, a los alquimistas y a los estudiantes de las artes liberales. No existían artistas ni artesanos, en el moderno sentido de estos términos, sino artesanos/artistas que construían sus poemas o sus pinturas, sus relojes y sus botas, de acuerdo con una *techné* o *ars*, es decir, un arte/artesanía. Pero a finales del siglo XVIII artista y artesano se convirtieron en términos opuestos artista vino a querer decir creador de obras de arte mientras que artesano significó mero hacedor de algo útil o entretenido.

Una tercera e igualmente decisiva división tuvo lugar en el siglo XVIII: el placer en las artes se dividió en un placer especial, refinado, propio de las bellas artes, y los placeres ordinarios que suscitan lo útil

o lo entretenido. El placer refinado o contemplativo recibió un nuevo nombre: “estético”. La visión más amplia y antigua del arte como construcción era compatible con el goce en un contexto funcional; la nueva idea de arte como creación reclamaba una actitud contemplativa y por lo mismo, que el contemplador se separase del contexto. M. H. Abrams denominó a este cambio “revolución copernicana” en el concepto de arte: “En un solo siglo... el modelo de la construcción fue sustituido por el modelo de la contemplación, que trataba los

productos de las bellas artes como ... objetos de atención extática” (1989, 140). A comienzos del siglo XIX también se dividió la antigua idea de función en las artes de tal modo que se atribuyó a las bellas artes un papel espiritual trascendente en tanto

que reveladoras de una verdad más elevada o en cuanto que auténticas medicinas para el alma. Hasta entonces, la idea de la contemplación desinteresada se aplicaba a Dios; de ahí en adelante, el arte para muchos miembros de las élites cultas se convertiría en un nuevo escenario para la vida espiritual.

Como esta revolución conceptual, al igual que sus instituciones, todavía domina nuestras prácticas culturales, se necesita cierto esfuerzo para apreciar la profundidad de la ruptura ocurrida. No se trataba solamente de la sustitución de una definición de arte por otra, como si la palabra “arte” designará un sustrato neutro inamovible, sino de la sustitución de todo un sistema de conceptos, prácticas e instituciones, por otro. En el antiguo sistema del arte, la idea de arte referida a cualquier tipo de objeto o de ejecución para uso o diversión iba de la mano de instituciones que unificaban lo que nosotros separamos como artes, artesanías y ciencias. En lugar del moderno museo de arte, por ejemplo, en los siglos XVI y XVII existía el gabinete “de curiosidades”, donde se exponían conchas marinas, relojes, esculturas y piedras preciosas a modo de muestrario del conocimiento. La mayor parte de la música servía para acompañar la liturgia religiosa, las ceremonias políticas o las fiestas sociales y no para ser interpretada en salas de conciertos. La mayoría de los artesanos/artistas trabajaba por encargo de patrones cuyos contratos a menudo especificaban contenido, forma y materiales y preveían un lugar específico y un propósito para la pieza acabada. El propio Leonardo da Vinci firmó un contrato para pintar la Virgen de las Rocas donde se le especificaban los contenidos, el color de las vestiduras de la Virgen, la fecha de entrega y se establecía una garantía en caso de reparaciones. De modo similar, los escritores profesionales pasaban gran parte de su tiempo copiando, tomando notas y escribiendo cartas para sus empleadores o pergeñando poemas para un cumpleaños, encomios o incluso piezas satíricas. Por añadidura, el trabajo artístico era a menudo una tarea cooperativa en la que intervenían muchas personas, tanto si se trataba de pintar frescos (Rafael) poner en escena producciones teatrales (Shakespeare) o tomar libremente prestadas melodías o armonías de otros compositores (Bach). Todo esto contrasta con las normas dominantes de nuestro moderno sistema del arte, donde el ideal no es la colaboración inventiva sino la creación individual, las obras pocas veces son concebidas para un lugar o propósitos específicos sino que existen por ellas



mismas, y la separación de las obras de arte con respecto a un contexto funcional conduce al ideal de una atención silenciosa y reverencial como la que se observa en la sala de conciertos, en los museos de arte, en los teatros y en las salas de lectura.

Pero el nuevo sistema de las bellas artes no sólo estaba estrechamente vinculado a conductas o instituciones, sino que también formaba parte de relaciones de poder y de género de mayor alcance. Un factor clave en la descomposición del viejo sistema del arte fue la sustitución del mecenazgo por el mercado del arte y el público de clase media. Cuando Friedrich Schiller y los demás autores del siglo XVIII alemán difundieron las nuevas ideas acerca de la autonomía de la obra de arte y la necesidad de una respuesta estética específica aplicada a ellas, lo que hacían era reaccionar contra sus propias frustraciones con relación al mercado del arte y al nuevo público. Desde luego, una de las creencias centrales del moderno sistema del arte ha sido siempre que el dinero o la clase son irrelevantes para la creación y la apreciación del arte. Ahora bien, elevar algunos géneros al estatus espiritual del arte bello y a quienes los producen a la condición de heroicos creadores, relegando a otros géneros al estatus de mera utilidad y a sus productores a la condición de fabricantes, es más que una transformación conceptual. Y además, cuando los géneros y las actividades escogidas para ser elevadas y los elegidos para ser degradados refuerzan las líneas de raza, clase y género, lo que en un momento parecía solamente un cambio conceptual empieza a parecerse a una reelaboración de las relaciones de poder. Si los bordados de las mujeres han sido rescatados de las mazmorras del “arte doméstico” para ingresar en las salas principales de nuestros museos de arte, ello se ha debido, en parte, a las presiones ejercidas por el movimiento feminista, que finalmente se impusieron sobre antiguas discriminaciones de género que estaban vigentes en el sistema de las bellas artes. En tanto y en cuanto el moderno sistema del arte siga siendo la norma establecida, la insistencia de las feministas en lograr que las mujeres participen de las instituciones del arte sigue estando en el orden del día. No obstante, las mujeres no deben quedarse satisfechas con que se las acepte en el arte, sino que deben reconocer que los propios supuestos del arte bello han sido influidos por las discriminaciones de género desde el comienzo y han de ser revisados en sus fundamentos. De modo similar, el movimiento multiculturalista tiene razón en querer que los géneros y las obras de las minorías excluidas sean aceptados en los currícula literarios, artísticos y musicales, aunque el éxito de este esfuerzo podría acabar reforzando las pretensiones imperiales del sistema euroamericano de las bellas artes a menos que critiquemos sus



distinciones subyacentes. En lugar de simplemente asimilar las artes de las culturas tradicionales africanas o indoamericanas a las normas europeas con la condescendiente creencia de que de este modo les brindamos una buena acogida, debemos aceptar la diferente comprensión de las artes que estas culturas proponen y el lugar que se les asigna en la sociedad.

El sistema moderno de las bellas artes ha dominado la cultura americana y europea desde principios del siglo XIX, pero algunos artistas y críticos se han resistido a aceptar sus principios que oponen el arte a la artesanía, el artista al artesano, lo estético a lo utilitario. Más adelante exploraré nuevos ejemplos de esta resistencia, puesto que una de las tareas de la historia consiste en restituir la voz a las posibilidades y los ideales derrotados, marginados u olvidados. Por ejemplo, Hogarth, Rousseau y Wollstonecraft rechazaron la distinción entre artistas y artesanos y la diferenciación de lo estético y lo instrumental, pese a que tales distinciones estaban vigentes en su época. Igualmente se manifestaron Emerson, Ruskin y Morris, quienes atacaron las dicotomías al arte/artesanía y arte/vida. Posteriormente, durante el siglo xx, una cantidad de artistas, desde los dadaístas y Duchamp hasta las principales figuras del arte pop y del arte conceptual, también han ridiculizado, puesto en duda o ironizado tales principios. Pese a esta larga tradición de resistencia, las obras de la mayor parte de los resistentes y apóstatas

del arte bello han sido rápidamente absorbidas por la Iglesia del Arte y están actualmente incorporadas a los cánones artísticos y literarios que pretendían desacreditar. Sin embargo, aunque el mundo de las bellas artes se apropiaba de los actos de resistencia también expandía sus propios límites, en primer lugar, asimilando nuevos tipos de arte, como la fotografía, el cine o el jazz; después, apropiándose de las obras de arte "primitivo" y folclórico; y, finalmente, a través de lo que parece ser la completa disolución de sus propias fronteras, abrazándolo todo, desde la automutilación hasta los ruidos de John Cage. A pesar de todas estas asimilaciones, el sistema moderno del arte ha conservado sus notas más generales incluso en los gestos y escritos de quienes lo cuestionan.

Una de las razones en las que haré hincapié es que el arte no es tan sólo una "idea" sino que es un sistema de ideales, prácticas e instituciones y que gran parte de la actual retórica acerca de la muerte del arte, de la literatura o de la música seria -ya sea alarmista o laudatoria- subestima el poder residual del sistema del arte establecido. Hasta ahora no me he referido a lo que probablemente sea la dimensión más importante del arte: el sentimiento. Hablar del arte como de "un sistema de conceptos, prácticas e instituciones" hace poca justicia a las

poderosas emociones que las personas experimentan a través de la literatura, la música, la danza, el teatro, la pintura, la escultura y la arquitectura. El arte no es solamente un conjunto de conceptos e instituciones sino también algo en que las personas creen, una fuente de satisfacción, un objeto afectivo. A aquellos que aman el arte les parecerá que mi idea de que el arte bello es una construcción reciente, sectorial, marcada por intereses de clase y de género, forma parte de una conspiración hostil que apunta a desacreditar uno de nuestros valores más elevados. En los agrios debates sobre teoría literaria de las últimas décadas, los tradicionalistas a menudo han acusado a sus oponentes de "hostilidad hacia la literatura". Hace pocos años un reconocido teórico literario se golpeaba el pecho en público al declarar que ya no enseñaba a sus estudiantes teoría literaria sino amor por la literatura (C Lentricchia, 1996). La ira de los tradicionalistas y de los arrepentidos contra las historias y las teorías escépticas es comprensible. Si uno ama la literatura, ¿por qué razón exponer la cuestionable paternidad de ésta? Cuando le describí la tesis de este libro, un artista amigo me dijo: "¡No lo hagas! Bastantes problemas tenemos los artistas". He de confesar que yo también soy un amante de las artes, pero no se necesita pertenecer al partido de los "hostiles" a la literatura, el arte o la música para explorar las raíces históricas de nuestras creencias como preludeo a repensar los ideales y las instituciones vigentes.

Mi historia de la fatal división de las artes se plantea el siguiente interrogante: ¿cómo sería el relato de las ideas e instituciones de las bellas artes si ya no lo escribiéramos como el inevitable triunfo del Arte sobre la artesanía, del Artista sobre el artesano, de lo Estético sobre la función y el placer ordinarios? ¿Por qué no escribir nuestra historia desde una perspectiva más afín a un sistema del arte que conciliase la imaginación y la destreza, el placer y el uso, la libertad y el servicio? Desde ese punto de vista la construcción del moderno sistema del arte, más que una fractura de la que hemos estado intentando curarnos, se parecería a una gran liberación.

Introducción. *La invención del arte. Una historia cultural*. Larry Shiner (2001, pp. 21-28)

Texto adaptado con fines didácticos

2- Comprensión lectora

Responda:

- a. ¿Por qué se plantea en el texto que el moderno sistema de las bellas artes está muerto?

Justifique su respuesta.

- b. ¿Qué significa que “la idea europea de las bellas artes se pensó como universal”? Justifique su respuesta.
- c. El texto explica que, lamentablemente, la narrativa histórica de los pueblos, las exhibiciones en museos, los conciertos de música sinfónica y las antologías literarias a menudo fomentan nuestra tendencia innata a evaluar cualquier aspecto del pasado según los estándares actuales, pasando por alto las diferencias contextuales. ¿Podría mencionar al menos dos ejemplos de esta afirmación? ¿En qué casos se da?
- d. Explique con sus propias palabras los conceptos de “arte”, “artesanía” y “bellas artes” que se proponen en el texto.
- e. El texto se centra en la analogía -comparación- entre arte clásico y arte moderno. ¿Puede ejemplificar esta dicotomía?
- f. ¿Cuál considera que es la diferencia entre arte y artesanía?
- g. Explica qué se entiende por “lo bello” y “lo estético”.
- h. ¿A qué se denomina movimiento culturalista?

3. Producción escrita

- a. Señale una idea principal en cada párrafo, haga una lista con ellas.
- b. A partir de una lectura atenta, y la lista del ejercicio anterior, realice una reformulación¹ del apartado “*La gran división*”; es decir, vuelva a escribir el texto respetando las ideas del autor -incluso puede cambiar el orden de las

¹ Reformulación: Este recurso cumple la función de aclarar, desarrollar o simplificar ciertos contenidos, que se presume pueden ofrecer cierta dificultad para su comprensión. Se trata de una suerte de “traducción” que opta por volver sobre lo explicado y que tiene una doble orientación: por un lado, ser más o menos equivalente a aquello que se busca explicar y, por el otro, de verse traducida a un repertorio que se estima más accesible para el destinatario. Se trata de fragmentos que expresan con otras palabras algo que ya se dijo o formuló, por eso el nombre de **reformulaciones: lo que vuelve a decirse**. Son marcas de reformulación expresiones como “es decir”, “en otras palabras”, “dicho de otro modo”, “esto significa que...”, etc.



- ideas-, pero, esta vez, con sus propias palabras. Con ello va a elaborar un texto expositivo donde retome los aspectos principales del fragmento. Extensión sugerida: entre 1 y 2 páginas.
- c. Adjunte al menos 3 imágenes que ilustren la situación problemática abordada en el texto. Justifique la elección de cada una de ellas.

Para acompañarlos a la distancia en la resolución de estas actividades, les dejamos algunos consejos para la elaboración de sus respuestas y una correcta escritura:

Decálogo de la buena redacción

- 1. Cuida la ortografía y la gramática.** No olvides poner las tildes en su sitio; repasa las reglas básicas de la gramática; evita errores de concordancia de persona, género y número, etc. El mejor consejo que podemos darte es consultar el diccionario siempre que tengas dudas.
- 2. ¡No te repitas!** Usar continuamente las mismas palabras o conectores gramaticales indica un vocabulario limitado. Para solucionarlo, ten a mano un diccionario de sinónimos y antónimos que te ayudará a dar mejor tus textos y, de paso, ampliar tu vocabulario.
- 3. Ordena tus ideas.** Antes de empezar a escribir, ten claro de qué quieres hablar y cómo vas a estructurarlo. Lo habitual es que haya una introducción, una exposición o desarrollo y una conclusión. Anota aparte las ideas principales y los temas secundarios que vas a desarrollar y utiliza epígrafes (o subtítulos) para ordenar el contenido.
- 4. Usa frases cortas.** No abuses de adjetivos y adverbios, ni de ideas reiterativas. Un texto sencillo y breve es más fácil de comprender.
- 5. Opta por los párrafos cortos.** Separa las ideas en párrafos cortos por el mismo motivo. La información se entiende mejor así, ya que los párrafos muy largos suelen confundir o aburrir.
- 6. Utiliza correctamente los signos de puntuación.** La coma, el punto, el punto y coma, los dos



7. puntos y los puntos suspensivos son imprescindibles para dar sentido y claridad a tu texto, además de dar un respiro al lector de vez en cuando. Cuando quieras cambiar de tema o continuar con un apartado distinto, utiliza el punto y aparte.

8. No se escribe como hablamos. El habla coloquial no queda bien por escrito. Abusamos de muletillas, hacemos pausas e interrupciones, nos saltamos la estructura de las frases (sujeto, verbo y

9. predicado), las ideas se quedan en el aire... El lenguaje escrito debe aportar toda la información de manera correcta para comunicar de forma eficaz.

10. Utiliza elementos de maquetación. Elige el tipo y tamaño de letra adecuado, cuida el interlineado, pon sangría al comienzo de párrafo, usa letra negrita, cursiva o subrayado cuando sea necesario o quieras resaltar algo, justifica el texto, cuida el espacio entre palabras... Todo esto, hará que tu texto luzca con una presentación impecable.

11. Revisa y corrige. Siempre (¡siempre!) hay algo que corregir después de redactar. Vuelve a leer el texto con atención y localiza los posibles errores que hayas podido dejar atrás.

12. ¡Lee mucho! ¿Qué mejor sitio donde aprender a escribir que entre las páginas de un libro? La lectura, además de entretener, nos enseña cómo se conforma un texto y cómo expresar las ideas a través de la escritura. Fíjate bien en el lenguaje, en la construcción de frases y diálogos o en el uso de la puntuación.

¡Manos a la obra!

Las profes

HIGIENE Y SEGURIDAD

CERÁMICA

Sustancias Utilizadas

Esta no es una actividad inocua. El polvo y las partículas que contiene la arcilla, no son filtradas por nuestras fosas nasales y se depositan en nuestros pulmones.

Existen materiales tóxicos que deben manipularse con cuidado durante el trabajo en el taller. Es importante seguir procedimientos seguros de manipulación. El uso de elementos de protección personal, entre ellos guantes y protección respiratoria, es de gran importancia.

Es importante etiquetar debidamente y de acuerdo a normas las sustancias utilizadas, así como almacenarlas en recipientes adecuados y recoger cualquier resto que caigan.

Asimismo, siempre hay que leer las instrucciones que aporta el fabricante antes de usar cualquiera de estas sustancias.



El Horno

Idealmente el horno debería de estar en una estancia aparte del taller. En un lugar bien ventilado y con un sistema fijo de extracción.

El horno debe tener un interruptor diferencial específico en el tablero eléctrico, de forma que podamos aislarlo del resto de la instalación.

Una buena opción es utilizar un filtro de aire en la salida del mismo, fácil de instalar y que hará que el aire que salga sea limpio.

Evitar materiales potencialmente inflamables cerca del horno, como maderas, plásticos, etc. ya que la temperatura alcanzada es muy alta.



Polvo En El Taller

Este es uno de los grandes enemigos del taller, y a su vez, uno de los más presentes. Es importante mantener una correcta ventilación. Así como limpiar a menudo, siempre con agua y trapos húmedos, que eviten su suspensión en el aire.

Hay que usar protección respiratoria durante las tareas.



Ventilación

Lo ideal es que el área de trabajo esté continuamente ventilada. Un espacio ventilado y una correcta instalación del horno, con filtro de aire.



MATRICERÍA Y MOLDERÍA

Manejo Manual De Cargas

Se entiende por manejo manual de cargas cualquier operación de transporte o sujeción (el levantamiento, la colocación, el empuje, la tracción, etc.) de una carga (objeto susceptible de ser movido) por parte de uno o varios trabajadores que, por sus características o condiciones ergonómicas inadecuadas, entrañe riesgos.

Estas tareas traen lesiones por sobreesfuerzos, posturas forzadas y movimientos repetitivos.



RECOMENDACIONES GENERALES

Hay que lavarse las manos a menudo y evitar tocarse la cara, el pelo, etc. con las manos.
No comer ni beber en la zona de taller.

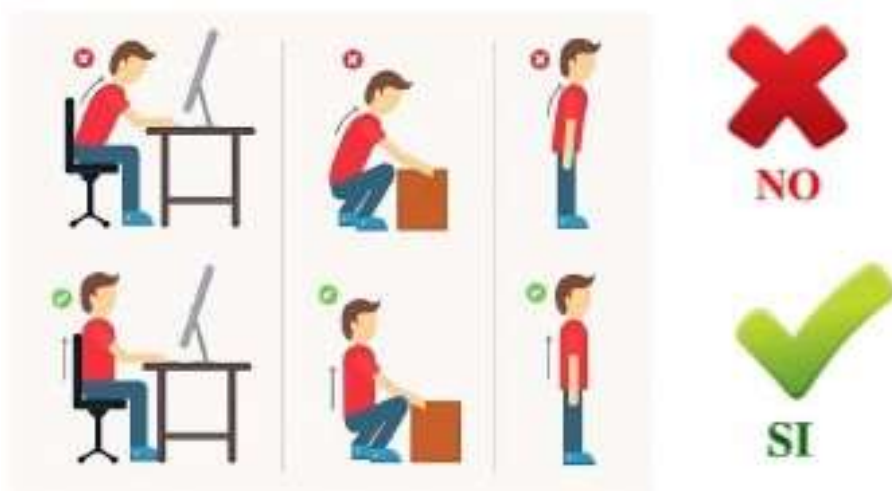


RIESGOS GENERALES

ERGONOMÍA

Adaptar el diseño y distribución del equipo e instalaciones a la persona. En otras palabras: "Adaptar el trabajo a la persona y no la persona al trabajo".

Mediante esta se busca obtener condiciones ambientales óptimas: ruidos, temperatura, humedad, etc. Adaptar las máquinas, elementos y funciones que la persona tenga que desarrollar, a la forma posicional y de realizar esfuerzos adecuadas a las constantes físicas y mentales del ser humano.



RIESGOS QUÍMICOS

Es toda sustancia orgánica e inorgánica, natural o sintética, que, durante su fabricación, manejo, transporte, almacenamiento o uso, puede incorporarse al ambiente en forma de polvo, humo, gas o vapor, con efectos perjudiciales para la salud de las personas que entran en contacto con ella.



La leo con atención

Obtengo el equipo

Manipulo productos químicos

ORDEN Y LIMPIEZA

Para evitar caídas golpes y resbalones



RIESGO ELÉCTRICO

Lesión en el cuerpo, frecuentemente mortal, provocada por el contacto directo o indirecto con una fuente de energía eléctrica.

Toda la ejecución de una instalación, así como su mantenimiento y reparación, eléctrica debe ser realizada por personal idóneo.

Normas de prevención:

- ✓ Mantener todos los aparatos eléctricos alejados del agua y la humedad.
- ✓ En caso de trabajar con elementos húmedos, verificar que estén las máquinas y/o equipos estén certificados para dichas labores
- ✓ Verificar que los cables y tomacorrientes estén en buen estado.
- ✓ No tirar de los cables para desconectar.
- ✓ Instalar interruptores golpes de puño
- ✓ Instalar tableros para cada zona y/o máquina eléctrica.
- ✓ Verificar las protecciones eléctricas regularmente.
- ✓ La instalación eléctrica debe tener puesta a tierra y disyuntor diferencial.



No tires de los cables cuando quieras desenchufar un aparato.



NO



No sobrecarguez en un enchufe conectado muchos aparatos.



NO



Utiliza una extensión adecuada para conectar varios aparatos en el mismo enchufe.



SI



No toques un aparato si estás mojado, ni lo limpies con un trapo húmedo.



NO



Procura que los cables y aparatos eléctricos estén en buen estado.



NO



No introduces objetos metálicos en los enchufes.



NO

RIESGO DE INCENDIO

Para evitar los incendios se deben seguir normas de prevención y actuación ante el mismo.

Causas:

- ✓ Fricción generada por falta de mantenimiento al equipo de trabajo y maquinaria.
- ✓ Soldadura encima y/o alrededor de materiales combustibles
- ✓ Usar elementos que generan chispas, con materiales inflamables cerca.
- ✓ Falta de mantenimiento a la instalación eléctrica, cables sueltos, pelados e instalaciones peligrosas.
- ✓ No poner en bajo resguardo los materiales inflamables.
- ✓ Fumar al interior de un taller.
- ✓ Falta de mantenimiento o mala instalación de los sistemas de gases
- ✓ Sobrecargas eléctricas.

Prevención

- ✓ Contar con salidas de emergencia
- ✓ Señalización de extintores, zonas de seguridad, zonas de riesgo
- ✓ Disponer de matafuegos
- ✓ Colocar en lugar visible números de emergencia y de bomberos
- ✓ Almacenar adecuadamente el material inflamable
- ✓ Disponer de zonas de trabajo de soldadura identificados y lejos del material inflamable
- ✓ Disponer de un Plan de Protección contra Incendio
- ✓ Realizar simulacros



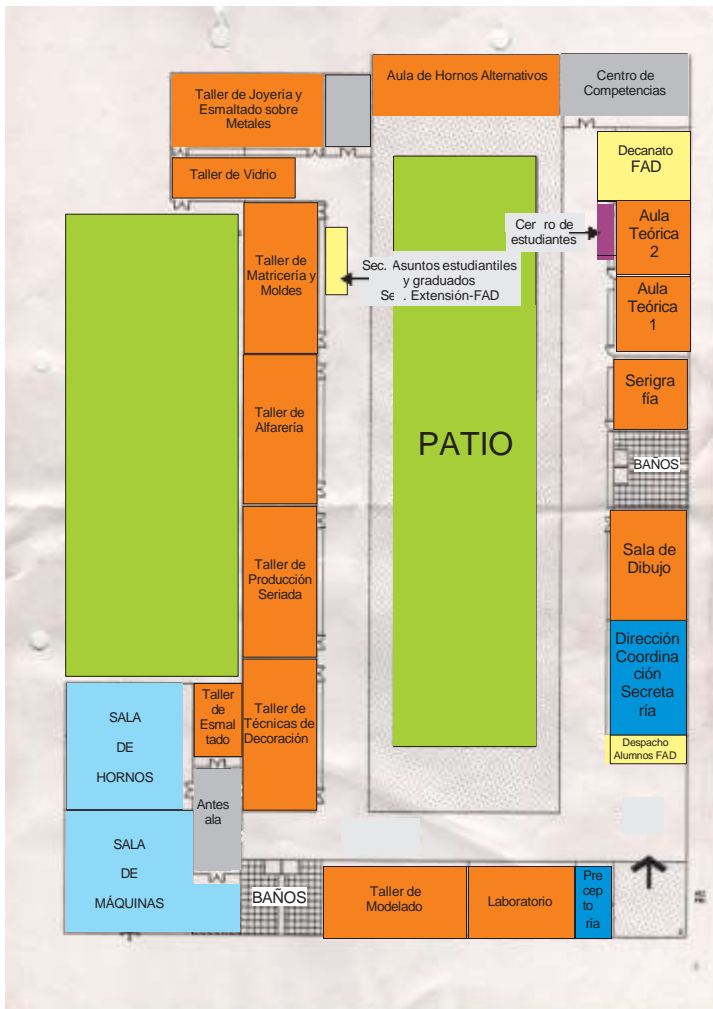


INFORMACIÓN ÚTIL



Ciudad de las Artes
Av. Pablo Ricchieri 1955

Transporte público 500, 501,
600, 601, 21, 23, 28



E.S. de Cerámica "F. Arranz"

Dirección, Coordinación y Secretaría administrativa

Dirección: Lic. Carola Abregú

Contacto: direccion.arranz.fad@upc.edu.ar

Coordinación Equivalencias y adscripciones:
Lic. Lorena Moriondo

Contacto: equivalencias.arranz@upc.edu.ar

Secretaría administrativa: Guillermo
Coordinación TUAF: Lic Inés Luna

Teléfono: 4600228

Bedelía/Preceptoría

Turno Mañana: Victoria Alpíri

Turno Tarde: Eduardo Simes

Turno Noche: Victoria Alpíri

Contacto: despacho.arranz@upc.edu.ar

Teléfono: 4333508

Ayudantes Técnicos

Julián López Perea, Inti Daltoe Naparstek

Secretaría de Asuntos estudiantiles y graduados: Ludmila Fascina
Contacto: saeyg.fad@upc.edu.ar



FECHAS IMPORTANTES

- Preinscripciones: 16 al 27/ DIC/2024
- Prórroga Preinscripciones: 03 al 15/FEB/2025
- Presentación de carpeta con trabajos de lectura y escritura ingresantes: 19 al 25/FEB/2025
- Examen mayor de 25 años sin secundario completo: 05/MAR/2024.
- Jornadas de CIEU- presencial: del 19. Al 25 de febrero 2025 De 14:00 a 18:00 hs.
- Matriculación definitiva: del 17 de febrero al 12/MAR/2025
- Inicio de clases: 25/MAR/2025.

A TENER EN CUENTA:

- Las personas que hayan presentado solo la Constancia de Título - Analítico en trámite, quedarán matriculadas de modo **CONDICIONAL**, pudiendo presentar dicha documentación hasta junio 2025, de lo contrario **NO PODRÁN PRESENTARSE A RENDIR EXÁMENES FINALES - JULIO 2025**
- Es fundamental que, ante cualquier consulta al mail de Despacho de Alumnos, se aporten datos **NOMBRE Y APELLIDO; DNI; CARRERA Y COMISIÓN**
- Aula Virtual: Una vez inscriptos la clave de acceso les llegará por correo electrónico automático en el momento en que se les habilita el aula.
Consultas: Enviar mail a Informática Educativa, informaticaeducativa.fad@upc.edu.ar
- Solicitud de Certificado de **ALUMNO REGULAR**: En despacho de alumnos, despachoalumnos.fad@upc.edu.ar o a la Dirección de Escuela correspondiente.
Solicitud de **CAMBIO DE COMISIÓN**: Pedidos al Director/ra o Coordinador/ra de la Carrera correspondiente.
 - Consultas por **CLAVES DE AUTOGESTIÓN Y OTROS**: Enviar mail a carolinaflores.fad@upc.edu.ar



000002 CARRERAS UNIVERSITARIAS DE GRADO Y PREGRADO

Artículo No 1 - Se considerarán Estudiantes de la Universidad a todas aquellas personas que hubieran cumplimentado el proceso de la matriculación inicial. Se considerarán Estudiantes Activos de la Universidad en el año lectivo vigente (Febrero/Diciembre), aquellas personas que hubieren realizado la matriculación anual. Se considerarán Estudiantes Regulares de la Universidad, aquellas personas que además de cumplimentar con el proceso de matriculación establecido en la normativa vigente se hayan inscripto a cursar al menos 1 (una) unidad curricular en el año lectivo vigente (febrero a diciembre).

Artículo N° 2 - Los estudiantes para rendir exámenes finales pueden revistar en las siguientes condiciones académicas:

1. Promoción
 - 1.a Directa
 - 1.b Indirecta
2. Regular
3. Libre

La condición académica a las que puede acceder el estudiante en cada unidad curricular estará determinada en el plan de estudios de la carrera. La obtención de una condición implicará criterios de evaluación individuales y/o grupales y asistencia a clases.

Para rendir un examen final de una unidad curricular el estudiante deberá respetar el régimen de correlatividades del plan de estudios al que está inscripto.

En el caso de que el examen final no se lleve a cabo por razones institucionales que no sean responsabilidad del estudiante (paro docente, caso fortuito, fuerza mayor, etc.) la condición del estudiante se prorroga hasta la reprogramación de la mesa

examinadora o la cantidad de turnos que dure la imposibilidad de llevar adelante el examen final.



1. PROMOCIÓN

El estudiante podrá obtener la condición de promoción con instancias evaluativas de cursado cuyas calificaciones sean de 7 (siete) puntos o más y con asistencia del 75% a las clases presenciales. Tendrá derecho a 1 (una) evaluación recuperatoria por ausencia debidamente justificada o aprobación de la instancia evaluativa con calificación de 4 (cuatro) a 6 (seis) puntos, siempre y cuando tenga aprobadas las instancias evaluativas de cursado. Se deberán prever durante el cursado de la unidad curricular un mínimo de 2 instancias evaluativas parciales obligatorias.

La condición de promoción para un estudiante de una unidad curricular se puede obtener por promoción Directa o por promoción Indirecta. Ambas condiciones cuentan con 2 (dos) turnos ordinarios consecutivos inmediatos al cierre del cursado, pasados los dos turnos pasarán a condición regular. Serán los equipos de cátedra o docentes a cargo de la unidad curricular, junto con las autoridades de cada carrera, quienes determinarán si se habilita la promoción Directa o Indirecta, debiendo explicitarse en el programa o proyecto de cátedra.

La condición de promoción Directa de una unidad curricular habilita al estudiante para inscribirse y firmar el acta de exámenes finales en el turno ordinario inmediato al cierre de cursado y el ordinario siguiente, en caso contrario el estudiante perderá la condición de promoción y pasará a la condición de regular con 5 (cinco) turnos ordinarios consecutivos a partir del momento de obtenida la nueva condición.

La condición de promoción Indirecta habilita al estudiante para inscribirse y rendir un coloquio en el turno ordinario inmediato al cierre del cursado o al siguiente, caso contrario el estudiante perderá la condición de promoción y pasará a la condición de regular con 6 (seis) o 5 (cinco) turnos ordinarios consecutivos respectivamente, a partir del momento de obtenida la nueva condición. Aquel estudiante cuya calificación en la instancia de coloquio sea menor a 7 (siete) puntos o pese a estar inscripto en el examen final no se presentare, pasará inmediatamente a la condición de regular.

2. REGULAR

El estudiante podrá obtener la condición de regular con instancias evaluativas de cursado cuyas calificaciones sean de 4 (cuatro) puntos o más y con asistencia del 65% O MÁS a las clases presenciales. Tendrá derecho a recuperar el 50% «de las instancias evaluativas de cursado.



Se deberán prever un mínimo de 2 instancias evaluativas parciales obligatorias durante el cursado de la unidad curricular.

La condición de regular en una unidad curricular habilita al estudiante para inscribirse y rendir el examen final durante 7 (siete) turnos ordinarios consecutivos a partir del momento de obtenida la condición al cierre del cursado. El estudiante que no haya aprobado el examen final dentro de las condiciones precedentes y después de vencido el plazo de duración de la condición de regular, deberá recurrar la unidad curricular o rendirla en condición de libre en los próximos turnos de exámenes finales en el caso de aquellas unidades curriculares que así lo permitan. El examen final de una unidad curricular debe ser aprobado con 4 (cuatro) puntos o más.

Para rendir examen final de una unidad curricular, el estudiante deberá respetar el régimen de correlatividades del plan de estudios al que está inscripto.

3. LIBRE

El estudiante podrá rendir en esta condición las unidades curriculares que así lo permitan; siempre y cuando:

- a) Haya cumplimentado la matriculación correspondiente a su carrera en el año lectivo (Febrero/Diciembre) que pretenda rendir en condición de libre, y no revista la condición de Promoción o Regular.
- b) cumpla con los requisitos de correlatividades contemplados en el plan de estudios.
- c) el total de unidades curriculares rendidas en esta condición no superen el 30% o del total de las unidades curriculares del plan de estudios correspondiente.

Para los estudiantes en condición de libres, el examen final tendrá dos instancias evaluativas: una escrita o técnica, que permita evaluar destrezas y/o conocimientos prácticos, y una oral. Ambas que garanticen el rendimiento académico teórico y práctico fijado por el trayecto formativo. Sólo podrán pasar a la instancia oral quienes hayan aprobado previamente la instancia escrita / técnica. La calificación final será el promedio de las calificaciones de ambas instancias evaluativas, siempre que ambas hayan resultado aprobadas con 4 (cuatro) puntos o más. La evaluación se realizará sobre todo el contenido del programa de enseñanza.

Artículo N° 3 - Exámenes finales. En la Universidad existen turnos de exámenes finales ordinario o extraordinario los que anualmente quedan establecidos en el calendario académico.

Turnos ordinarios:

- 1) Turno ordinario febrero/marzo, con dos (2) llamados.
- 2) Turno ordinario julio/agosto, con dos (2) llamados.



3) Turno ordinario noviembre/diciembre, con dos (2) llamados.

Turnos extraordinarios:

a) Turno extraordinario mayo, con un (1) llamado.

b) Turno extraordinario septiembre, con un (1) llamado.

Cada turno ordinario de examen final posee dos llamados permitiendo que los/as estudiantes, se inscriban a rendir unidades curriculares correlativas.

Para poder realizar la inscripción a examen final el estudiante deberá completar previamente su Matrícula Anual durante los meses de febrero/marzo de cada año lectivo (Febrero/Diciembre).

La inscripción a exámenes finales se realizará de manera personal a través de los mecanismos establecidos por la Universidad en los plazos y fechas publicados.

En el caso que un/a estudiante inscripto/a rendir examen final se ausentare a la mesa examinadora o no cumpla con el requisito de dar de baja la inscripción, o haya desaprobadado en el primer llamado, quedará inhabilitado/a para inscribirse en el segundo llamado del mismo turno ordinario en la misma unidad curricular.

Los 7 (siete) turnos ordinarios consecutivos establecidos para rendir examen final de una unidad curricular ya sea bajo la condición de Regular o de Promoción, se cuentan a partir del momento en que el estudiante obtiene la condición.

La condición de Promoción se obtiene sólo al momento de finalizar el cursado de la unidad curricular. La condición de Promoción Directa cuenta con 2 (dos) turnos ordinarios consecutivos inmediatos al cierre del cursado, pasados los dos turnos el estudiante podrá rendir examen final bajo la condición regular, donde contará con 5 (cinco) turnos ordinarios consecutivos a partir del momento de obtenida la nueva condición. La condición de Promoción Indirecta cuenta con 2 (dos) turnos ordinarios consecutivos inmediatos al cierre del cursado donde el estudiante deberá optar por uno de ellos. Pasados los dos turnos o habiendo el estudiante optado por inscribirse en el segundo turno y no aprobado el coloquio, el estudiante podrá rendir examen final bajo la condición regular donde contará con 5 (cinco) turnos ordinarios a partir del momento de obtenida la nueva condición. En caso de que el estudiante hubiese optado por inscribirse en el primer turno inmediato al cierre del cursado y no hubiere aprobado el coloquio el estudiante podrá rendir examen

final bajo la condición regular donde contará con 6 (seis) turnos ordinarios a partir del momento de obtenida la nueva condición. La condición de Regular puede obtenerse en dos instancias: una al momento de finalizar el cursado de la unidad curricular donde el estudiante podrá contar con 7 (siete) turnos ordinarios



consecutivos inmediatos al cierre del cursado, y otra luego de haberse cumplido los turnos ordinarios de la condición de Promoción, donde contará con 5 (cinco) o 6 (seis) turnos ordinarios consecutivos a partir del momento de obtenida la nueva condición según corresponda.

Este criterio se aplica tanto para unidades curriculares anuales como cuatrimestrales.

Turno extraordinario de exámenes finales: Los/as estudiantes tienen derecho a rendir exámenes en mayo y/o septiembre siempre y cuando adeuden hasta 4 (cuatro) unidades curriculares para finalizar su carrera, excluido el trabajo final de corresponder.

Durante los turnos de exámenes extraordinarios no se alterará el normal desarrollo de la actividad académica del cuatrimestre.

Para poder realizar la inscripción a examen final el estudiante deberá completar previamente su matrícula anual durante los meses de febrero y marzo de cada año lectivo (Febrero/Diciembre).

Artículo N° 4 - Calificaciones de cursado y finales: Las calificaciones en las instancias evaluativas de cursado y finales tienen el propósito de Valorar los cambios y resultados que evidencian los estudiantes durante el proceso educativo, cotejando en qué medida el estudiante ha comprendido los objetivos planteados en cada unidad curricular. Las calificaciones serán numéricas y comprendidas en una escala del 1 (uno) al 10 (diez). Bajo este concepto se incluyen todos los formatos curriculares posibles (asignaturas, seminarios, talleres y prácticas) entre otros.

Artículo N° 5 - La Libreta Universitaria:

La Libreta de Estudiante es un documento que extiende la Universidad para acreditar su situación académica. Le servirá al estudiante para toda su carrera y es indispensable para inscribirse a cursar o rendir exámenes finales de unidades curriculares y/o para cualquier tipo de gestión académica en la Universidad.

La Libreta de Estudiante no representa certificado analítico parcial y su contenido corresponde exclusivamente para control académico del estudiante. La información consignada en la misma, deberá ser convalidada con las Actas de Exámenes Finales. La información oficial será la que el/los docente/s registre/n en las actas de exámenes finales las cuales deberán contener las firmas de todos los estudiantes que estuvieron presentes y de los docentes que evaluaron en la mesa de examen. Por lo tanto, la validez oficial se registra en actas de exámenes finales.

La presentación de la Libreta es requisito indispensable e indiscutible para rendir exámenes finales. Su pérdida deberá ser acreditada mediante denuncia policial. Por



otra parte, cualquier alteración deberá comunicarla al Decanato correspondiente con la finalidad de tomar los recaudos legales pertinentes.

Artículo N° 6 - Certificado de estudiante regular:

Será la Unidad Académica/Facultad a través del área correspondiente, quién otorgará, a solicitud del estudiante, un certificado de estudiante regular de la Carrera Universitaria en la que esté matriculado. Se considerarán Estudiantes Regulares de la Universidad, aquellas personas que además de cumplimentar con el proceso de matriculación establecido en la normativa vigente se hayan inscripto a cursar al menos 1 (una) unidad curricular en el año lectivo vigente (Febrero a Diciembre).

Artículo N° 7 - Certificado analítico parcial de estudios:

La Unidad Académica/ Facultad a través del área correspondiente otorgará a solicitud del estudiante un certificado de las unidades curriculares aprobadas de la carrera que cursa, previo control de las calificaciones en los libros de actas pertinentes.

Artículo N° 8 - Constancia de Diploma y Certificado Analítico en Trámite:

La Unidad Académica/Facultad a través del área correspondiente, otorgará luego de la presentación de la documentación para tramitar el título universitario y a solicitud del egresado, una Constancia de Título y Certificado Analítico en Trámite (C.D.A.T.). Se considerarán Egresados de la Universidad, aquellos estudiantes que hayan aprobado todas las unidades curriculares y cumplimentado los requisitos reglamentarios de la oferta académica / carrera a la que pertenecen.

Artículo N° 9 - Título y Certificado Analítico Final de estudios:

Cada una de las Unidades Académicas/Facultad confeccionará de manera digital para las personas egresadas los Diplomas y Certificados Analíticos Universitarios. Posteriormente, deben ser remitidos a la Secretaría Académica del Rectorado quien será la responsable de emitir Diploma y Certificado Analítico Universitario en formato papel y gestionar su certificación ministerial correspondiente, de acuerdo a la normativa vigente.

ESTUDIANTE TRABAJADOR O CON PERSONA A CARGO

Entiéndase por estudiante trabajador/a a todo aquel/aquella que se encuentre en condición de trabajador/a en relación de dependencia sea cual fuere la forma de contratación formal o informal y por estudiante con personas a cargo a todo aquel/aquella estudiante que tuviera a su cargo hijas, hijos padres o familiares cercanos con enfermedades crónicas discapacidad y/o que requieran cuidados especiales



REQUISITOS PARA ACCEDER AL RÉGIMEN DE ESTUDIANTES TRABAJADORES Y/O CON PERSONAS A CARGO:

Los/las estudiantes que se consideren encuadrados en alguna de las hipótesis contempladas en éste régimen y deseen acogerse a los beneficios que él contempla deberán presentar ante la Coordinación de Asuntos Estudiantiles y Graduados de la FAD:

1-Nota dirigida a la Coordinación de Asuntos Estudiantiles y Graduados de la FAD solicitando acogerse al régimen e indicando el turno y las unidades curriculares a cursar. 2-Fotocopia de DNI.

3-Condición académica, alumno/alumna regular.

4-Formulario web <https://forms.gle/eGoLkZDXRJP3RCKN6> completo adjuntando la documentación que él mismo indica

5-Si trabaja en relación de dependencia: certificado laboral emitido por la empresa o ente contratante, último recibo de sueldo y nota del empleador indicando días y horario laboral. 6-Si trabaja de forma independiente, el alta o inscripción ante AFIP e indicación de los días y horarios laborales.

7-Si trabaja en relación laboral informal, declaración jurada de trabajo que acredite días y horarios laborales (trámite gratuito que se gestiona en una dependencia policial)

8-En caso de Familiares a Cargo y/o con enfermedad crónica o discapacidad:

– Los que sean padres o madres de hijos/as menores de 12 años: el vínculo legal se acreditará a través de la partida de nacimiento del niño, niña o adolescente o copia de DNI en el cual deberá estar indicado el nombre de los progenitores.

– Los que tengan hijos/as (cualquiera sea su edad) que por discapacidad o enfermedad requieran cuidados especiales: deberán acreditar la situación mediante la presentación del certificado de discapacidad del hijo/a o certificado de un profesional

de la salud que explicita la necesidad del cuidado cotidiano.

– Quienes tengan personas a cargo (que no sean hijos o hijas), deben acreditar la situación que se alega mediante declaración jurada (ante escribano público, juez de paz, o certificado médico) que así lo indique, debiendo además acompañar la documentación pertinente que acredite fehacientemente el vínculo invocado y el impedimento en el que se funda la excepción por la situación declarada.

ACEPTACIÓN Y REGISTRO DE LES ESTUDIANTES EN EL RÉGIMEN:

La Coordinación de Asuntos Estudiantiles y Graduados de la FAD será la encargada



de analizar cada una de las solicitudes presentadas por los estudiantes que deseen acogerse al Régimen de Estudiantes Trabajadores y/o con Personas a Cargo, y de cumplirse los requisitos previstos, se efectivizará la incorporación del solicitante al mismo emitiendo y entregando un Certificado Único de Estudiante Trabajador y/o con Personas a Cargo, cuya copia quedará incorporada a su legajo.

Dicha Coordinación llevará un registro de cada estudiante beneficiario, de las solicitudes recibidas, de las aprobadas y denegadas, y de aquellos casos en los que se dio de baja el beneficio.

Se espera que el/la estudiante trabajador o estudiante con persona a cargo utilice esta condición solamente en aquellos espacios curriculares que coincidan con su horario laboral o de cuidado de personas a cargo.

MOMENTO PARA ACCEDER AL BENEFICIO-VIGENCIA DEL CERTIFICADO ÚNICO

Los/las estudiantes podrán solicitar el Certificado Único en cada ciclo lectivo hasta 20 días corridos posteriores al inicio de clases fijado.

Finalizado el plazo mencionado, los/las estudiantes podrán solicitar con carácter excepcional el Certificado Único en la medida que se hayan incorporado al mercado laboral con posterioridad al plazo previsto y/o cuando la necesidad de cuidado de algún familiar se haya generado con posterioridad al mismo. Tales solicitudes deberán ser resueltas de manera particular por la Secretaria Académica de FAD, dentro de los diez (10) días corridos de presentado el pedido academica.fad@upc.edu.ar.

El certificado único tiene duración por el ciclo lectivo en que se solicitó y otorgó debiendo renovarse en cada ciclo lectivo o cuando la situación laboral/ familiar lo requiera.

EL CERTIFICADO ÚNICO OTORGADO PERMITIRÁ A LOS/LAS ESTUDIANTES:

a) La posibilidad de cambiar de turno o comisión en el momento de inscripción a las unidades curriculares y/o durante las dos primeras semanas del cursado, de acuerdo a sus necesidades laborales y/o familiares, previo trámite ante el área correspondiente en cada unidad académica.

b) Respecto a la asistencia a clases teóricas teórico-prácticas y / o prácticas la justificación de las inasistencias de hasta el 50% de las clases previstas; exceptuando



las actividades comprometidas con otras instituciones en el marco de procesos de prácticas y las unidades curriculares con formato de talleres y prácticas profesionalizantes en adecuación a lo establecido en las resoluciones rectorales y ministeriales que aprueban los planes de estudio. El estudiante podrá acceder a la condición de promoción.

En los espacios curriculares que se superpongan con su horario laboral y/o de cuidado, tendrá una tolerancia de ingreso acorde a la carga horaria del espacio curricular de hasta un 30 minutos, e igual tiempo para el retiro anticipado. Pasado el horario de tolerancia indicado, se le permitirá el ingreso al aula, pero se le computará la falta.

c) En caso de exámenes finales, el/la estudiante deberá arbitrar los medios para asistir en los horarios establecidos, caso contrario deberá presentarse a rendir en el siguiente llamado

d) En caso de exámenes parciales o prácticos evaluables, la justificación de la inasistencia y la posibilidad de otra instancia evaluativa, la que no será considerada como recuperatorio. La fecha para la instancia evaluativa en la que no pudo asistir, será fijada para la clase inmediata posterior a la fecha estipulada originalmente. Esta justificación no afectará el derecho a recuperatorio.

e) La posibilidad de realizar los trabajos teóricos, prácticos y trabajos finales de licenciatura previstos como grupales – evaluativos o no- de manera individual; exceptuando las actividades comprometidas con otras instituciones en el marco de procesos de prácticas profesionalizantes y de aquellas unidades curriculares con formato taller de exclusiva

resolución grupal en adecuación a lo establecido en las resoluciones rectorales y ministeriales que aprueban los planes de estudio.

f) Tendrán prioridad para la elección de turno de cursada de los espacios curriculares.

g) Tendrán prioridad de cambio de comisión en caso de que la tarea laboral declarada se modifique durante el cursado.

COMUNICACIÓN A LAS ÁREAS DE ACADÉMICAS:

La Coordinación de Asuntos Estudiantiles y Graduados de la FAD informará a los equipos de gestión a través de una lista única (dividida por carreras) y para que transmitan a los docentes, los nombres de quienes cuentan con el Certificado Único y la vigencia del mismo como asimismo la elección del turno de cursada de los espacios curriculares antes del comienzo del período de inscripciones a cursada. En



caso que se actualicen dichos datos, deberán informar nuevamente a los equipos de gestión quiénes son los/las estudiantes que se agregan o se den de baja.

Les estudiantes deberán también comunicar su condición de estudiante trabajador y/o con persona a cargo a los docentes, directivos y/o coordinadores de sus respectivas carreras.

CESE DE LOS BENEFICIOS:

Los beneficios contemplados en el Régimen para estudiantes Trabajadores y/o con Personas a cargo cesarán por:

- a) Vencimiento del Certificado Único sin su correspondiente renovación.
- b) Cese de la situación que dio origen al ingreso del estudiante en el régimen en cuestión.
- c) Pérdida de la calidad de alumno regular en la carrera que cursa.

El estudiante Trabajador y/o con Personas a cargo deberá comunicar a la Coordinación de Asuntos Estudiantiles y Graduados de la FAD la finalización de las circunstancias que ameritaron su inclusión en dicho régimen. Esta comunicación deberá efectuarse dentro del mes siguiente de ocurrido tal hecho. El no cumplimiento de dicha obligación habilitará a la coordinación a dar de baja al beneficiario/a.

Quien incurriera en el incumplimiento previsto en el párrafo anterior o adulterara los antecedentes para acceder al Régimen para estudiantes Trabajadores y/o con Personas a cargo, no podrá volver a recibir los beneficios de éste.

Información: <https://fad.upc.edu.ar/tramites/solicitud-de-estudiante-trabajador-o-con-persona-a-cargo/>