

VARIACIONES EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA DE LA CERÁMICA CONTEMPORÁNEA EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XXI Y SUS REPERCUSIONES EN LA PRÁCTICA DOCENTE

Mariel Tarela

Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, Cátedra Taller
Cerámica Complementaria

RESUMEN

La utilización de la arcilla como material plástico que podía ser modelado, formado, secado y luego horneado al fuego para transformarse en cerámica se produjo hace unos cuantos miles de años. Las primeras obras cerámicas datan aproximadamente del año 12.000 a C y estaban relacionadas con funciones fundamentales de la cultura: utilitarias, simbólicas y estéticas.

Las producciones cerámicas contemporáneas demuestran que la cerámica es un hacer ancestral, cuyo origen se remonta al de toda cultura y que se caracteriza por una marcada perspectiva dialógica entre el pasado y la actualidad.

Presentaremos modificaciones de la práctica artística de la cerámica contemporánea que se han ido generando desde fines del siglo XX. Nos referimos concretamente a la figuración, a la performance, a la instalación, y al empleo de la arcilla cruda en obras terminadas. Estas variaciones abren otras perspectivas y desafíos a la hora de emprender la práctica docente. Enfocados en la pluralidad de modos de comprender el arte cerámico contemporáneo, presentaremos la metodología de trabajo de la Cátedra Taller de Cerámica Complementaria de la Facultad de Bellas Artes, dirigida a estudiantes del profesorado y Licenciatura en Artes Plásticas, sin orientación en cerámica.

Palabras clave:

Arte contemporáneo- Cerámica- Educación

INTRODUCCIÓN

La utilización de la arcilla como material plástico que podía ser modelado, formado, secado y luego horneado al fuego para transformarse en cerámica se produjo hace unos cuantos miles de años. Las primeras obras cerámicas datan aproximadamente del año 12.000 a C y provenían de la cultura Jomon de Japón. Del mismo modo en nuestro país las culturas tempranas de Condorhuasi y Ciénaga (400 a C al 700 d C) crearon obras cerámicas relacionadas con funciones fundamentales de la cultura: utilitarias, simbólicas y estéticas.

La disciplina cerámica se afirma, hemos dicho, en una larga tradición, y a través del tiempo ha ido variando no solamente las tecnologías, sino también ha ido reflejando en sus diversos tipos de realizaciones los cambios en los entornos socioculturales que les dan origen. Las producciones cerámicas contemporáneas se apoyan en la concepción de la cerámica como hacer ancestral, cuyo origen se remonta al de toda cultura y que se caracteriza por una marcada perspectiva dialógica entre el pasado y la actualidad.

En el siguiente artículo nos proponemos presentar variaciones de la práctica artística de la cerámica contemporánea que se han ido generando a nivel global y a nivel local desde las últimas décadas del siglo XX y comienzos del siglo XXI. Nos referimos concretamente a la figuración, a la performance, la instalación y al empleo de la arcilla cruda en obras terminadas. Cuando estos desarrollos emergen como trabajos exploratorios, denotan un momento de quiebre, de discontinuidad con el pasado. Necesariamente este quiebre reclama una revisión y nueva estructuración de todas las instancias de la práctica docente en Artes, y en nuestro caso específico dentro de la Cerámica. Enfocados en la pluralidad de modos de comprender el arte cerámico contemporáneo, presentaremos la metodología de trabajo de la Cátedra Taller de Cerámica Complementaria de la Facultad de Bellas Artes, dirigida a estudiantes del profesorado y Licenciatura en Artes Plásticas, sin orientación en cerámica.

TRADICIÓN – TRANSGRESIÓN

La tradición ocupa un lugar muy importante dentro de los valores con los que se mide el arte cerámico. Para darse una idea de ello, basta pensar por ejemplo, en la familia Raku, que va en su XVI generación de fabricar chawanes (cuencos) para la ceremonia del té en Japón. También en Occidente la tradición es altamente valorada. Pero también la tradición resulta un valor insustituible a la hora de generar cambios, de tener límites claros para desplazar y transgredir.

La materialidad cerámica nos rodea, sea en forma de vajilla para acompañar nuestra cotidiana alimentación, o de ladrillos y sanitarios para cubrir nuestras necesidades habitacionales, o de sofisticadas innovaciones de materiales ultrarresistentes en el terreno de las ciencias, o para impactar nuestra sensibilidad desde el arte desplegando su función simbólica.

La cerámica nos rodea, hemos dicho, y sin embargo, el primer obstáculo que surge al investigar sobre arte cerámico reside precisamente en encuadrar nuestro objeto de estudio, transmitir al lector a qué exactamente nos vamos a referir; esto se debe a su naturaleza plural por una parte y por otra al escaso nivel general de información acerca del mismo.

La mayor visualización del Arte Cerámico Contemporáneo se explica con las nuevas perspectivas de las Artes que adopta el Arte Contemporáneo, en función de la crisis y discontinuidad a partir de las cuales este surge.

Desde la antigüedad clásica hasta finales del siglo XVII el concepto de arte, entendido como ars o techné, se extendía a cualquier habilidad humana por la cual a través de la producción se creara una realidad que antes no existía. El zapatero, el escultor, el armador de barcos, el orfebre, el poeta, todos ellos eran considerados artistas en la medida en que su trabajo es una técnica, una capacidad para producir algo que anteriormente no existía, sea esto componer música, escribir versos, bordar tapices, montar a caballo, luchar, gobernar, etc., vale decir que dentro de este pensamiento lo opuesto al arte no era la artesanía sino la naturaleza. Larry Shiner plantea en La invención del Arte que la categoría de las Bellas Artes data del siglo XVIII y que la división entre arte y artesanía responde a transformaciones significativas acaecidas en Europa precisamente durante ese siglo. Así, se pueden apreciar más claramente los desplazamientos de la disciplina cerámica, orientada desde sus orígenes a producir objetos funcionales, y clasificada por ello como artesanía o arte aplicada. Y el empeño de los ceramistas, a partir de esta división por conseguir un lugar dentro del núcleo privilegiado de las Bellas Artes. De lo anterior se desprende la prácticamente nula inclusión de la cerámica en las líneas de tiempo de los estudios de Historia del Arte.

A comienzos del siglo XX el arte se transforma en herramienta que propicia el cambio social y no solo objeto de goce estético. Escultores y pintores trabajaron en colaboración con ceramistas. Rodin, Gauguin, Matisse, los Fauves y algunos miembros del grupo Die Brücke. A partir de 1940 Joan Miró desarrolló una vasta obra

cerámica, en colaboración con el ceramista catalán Llorens Artigas. También Braque y Dufy trabajaron con éste ceramista.

Desde 1946, Picasso comienza a trabajar su obra en cerámica, gracias a una visita a Vallauris (Francia), donde conoce al matrimonio Ramié, quienes lo invitan a trabajar en su taller Madoura. Apasionado con la cerámica, Picasso realiza gran parte de su obra artística en Vallauris entre los años 1946 y 1971

A partir de la Segunda Guerra Mundial, comienzan a aparecer en Europa y Estados Unidos, artistas ceramistas con obra propia. Los pioneros fueron, Lucie Rie y Hans Coper en Gran Bretaña y Peter Voukos en Estados Unidos. También en Albissola (Italia), Arturo Marini, Lucio Fontana, los miembros del grupo Cobra (como Karel Appel, Corneille y Asger Jorn), Wilfredo Lam y Roberto Matta, trabajaron en cerámica. Las grandes fábricas como Sevres y Rosenthal, abrieron sus puertas a los artistas para que trabajaran en sus talleres. Chagall, Fernand Leger, Pollock, Dalí, Enrico Baj, Jean Arp y Calder entre otros también crearon obra cerámica.

El Arte Cerámico había surgido como una nueva forma de Arte. El interés no radicaba sólo en experimentar con un nuevo material devenido de otro terreno, sino desde una nueva experiencia con el concepto de objeto cerámico. La intervención del objeto cerámico, su búsqueda y exploración, y su instauración en el terreno del arte, lo redimensiona, lo extrae de su función utilitaria o decorativa.

Las instituciones formadoras de ceramistas han mantenido un elevado nivel de exigencias técnicas, en lo que hace al aprendizaje del oficio, pero con el correr del tiempo y gracias a la creciente formación superior de los ceramistas posibilita relaciones transversales con otras prácticas artísticas.

En 1958 se crea en nuestro país el centro argentino de arte cerámico, con la misión de difundir el arte cerámico y nuclear a los numerosos ceramistas activos en la época. Uno de los socios fundadores fue el ceramista Leo Tavella, quién desarrolló una vasta obra escultórica, con tratamientos de superficie solo posibles dentro de la materialidad cerámica. Tavella fue durante largos años maestro de muchas generaciones de ceramistas, imprimiendo a la cerámica una imagen escultórica con notables cercanías con la neofiguración.

En 1983 la ceramista Carlota Petrolini realiza una instalación en el Centro Cultural Recoleta, en la que exhibe una gran cantidad de prendas de vestir sumergidas en barbotina (arcilla en estado líquido) y sin hornear. En esta instalación rompe con uno de los preceptos generales de la cerámica: solo existe cerámica luego de la transformación que ejerce el fuego sobre la arcilla. La instalación generó muchas críticas, pero abrió un debate.

Si hasta la irrupción del arte contemporáneo todo objeto cerámico quedaba definido por su materialidad (tierra y fuego) y por su génesis, íntimamente relacionada con la funcionalidad (el uso), nos preguntamos: ¿Qué sucede con las obras en las que, por ejemplo, se ha tomado la decisión explícita de abortar el momento del fuego para profundizar la idea de fragilidad de la arcilla reseca? ¿Podríamos decir que no se trata de una obra cerámica? ¿No sería acaso, pensar el material como algo inacabado al no pasar por el fuego, la legitimación de dicho proceso cerámico?

En 2015 la ceramista Verónica Dillon obtiene el gran premio de Honor del Salón Internacional de Arte Cerámico en la categoría Cerámica y otras Artes, con una obra que constaba de un vestido y unas zapatillitas de niño colgadas de una percha, luego de haber sido sumergidas en barbotina.

A nivel internacional son relevantes las obras de la ceramista británica Clare Twomey, que trabaja con arcilla en instalaciones de gran tamaño, esculturas y trabajos site-specific. En todas estas producciones se refleja su preocupación por la materialidad, la práctica del quehacer cerámico y el contexto histórico y social.

Entre sus proyectos con arcilla cruda nos interesa presentar: *Blossom* (flor) 2007 está conformado por 10.000 flores de porcelana cruda instaladas en Eden Project, un

enorme jardín que se construye sobre una cantera de arcilla. Con el paso del tiempo y las inclemencias del clima las flores se van deteriorando y vuelven a mezclarse y ser una con la arcilla que estaba en el suelo. Para este proyecto la artista contrata a 20 mujeres ceramistas de Stoke-on-Trent para que modelen 10.000 flores de las más variadas, pero especialmente rosas por su valor simbólico para Inglaterra. La intención radicaba en visibilizar una habilidad que está perdiéndose, en las industrias de Staffordshire. Las 20 ceramistas construyeron las 10.000 flores en cinco semanas. La instalación permaneció por el lapso de un mes hasta que se desintegró

También en su instalación 'Consciousness/Conscience' 2001 en Gran Bretaña y 2004 en Corea, la artista dispone unos cuantos miles de ladrillos de porcelana hueca y cruda. Los ladrillos están dispuestos en el piso por lo cual los visitantes para acceder a contemplar otras obras destruyen el piso por el que caminan y van dejando marcas. La instalación focaliza en la creación y destrucción de la obra. Hecha de porcelana, como materialpreciado, está concebida para ser destruida. Las marcas de los ladrillos rotos crean el plano de la actividad de los visitantes. Se utilizaron 7000 ladrillos crudos, que fueron producidos por una empresa, y que la artista reponía de tanto en tanto mientras estuvo abierta la exposición. Se hace presente además, el tema de las cooperaciones con la industria cerámica.

Otra obra significativa en el plano de la utilización de la arcilla sin hornear es la instalación 'Witness' (Testigo) 2008 El trabajo consiste en una pared pintada de dorado, cubierta por fina porcelana en polvo sin hornear. La pared va guardando las marcas de los primeros gestos accidentales de los visitantes y luego ya animados a activar la obra.

Y por último queremos mencionar, en la línea de desarrollos experimentales del arte cerámico, los trabajos performáticos.

La *performance* se constituyó como un conjunto de actividades múltiples. Como campo de estudio en las últimas décadas del siglo XX, incluye a lo que llamamos drama, teatro, actuación o representación, pero va aún más allá de estas representaciones. Richard Schechner (2000) fue uno de los pioneros en tratar de definir este campo, ya que realizó las primeras producciones teóricas, al mismo tiempo que siguió desarrollando su práctica artística como director de teatro y creó el primer departamento de estudios de la *performance* en la Universidad de Nueva York. El campo de los estudios de la *performance* se apoya en un trabajo interdisciplinario, que defiende ferozmente la movilidad de las fronteras centrándose en la idea de que «es precisamente en los cruces y las intersecciones donde los campos se fertilizan» (Schechner, 2000:11-20).

Ya los últimos dos proyectos de Clare Twomey, que acabamos de describir, revisten un carácter participativo y a la vez performático Queremos centrarnos en lo performático relacionado con el fuego, y el proceso cerámico. Para ello nos interesa presentar la obra de la recientemente fallecida Nina Hole, ceramista danesa, que realizaba lo que ella llamó *esculturas de fuego*. En sus obras monumentales la artista construye con ladrillos refractarios formas cercanas a la arquitectura y a los grandes hornos cerámicos, llenos materia orgánica que enciende en cuanto se va la luz del día. La arquitectura arde. Hole está interesada en crear una tensión en la experiencia de asombro, temor y reverencia, recrear el momento de la salida del sol a través del color del fuego de alta temperatura que se deja ver en sus construcciones de ladrillos refractarios. Lo que se expone es una gran masa incandescente, cuya luz colorea de naranja radiante los rostros de los observadores.

En Argentina el ceramista Guillermo Mañé ha incursionado en este tipo de producciones, con un original horno de botellas, que permite a través de las mirillas en las que se transforman las botellas, un contacto visual constante con el fuego. También el ceramista Nicolás Rendtorff ha trabajado en este tipo de propuestas, dónde lo que se desea transmitir es la pasión por el fuego.

En todas estas obras la relación con el fuego, el alcance simbólico, el valor poético y no-discursivo del arte cerámico constituyen los elementos esenciales que las posicionan dentro del contexto de las artes contemporáneas.



Nina Hole Esculturas de fuego 2014

Clare Twomey Blossom 2007

Nuestra cátedra Taller de Cerámica Complementaria se caracteriza por el carácter cuatrimestral de la asignatura, por una elevada matrícula y por la diversidad de disciplinas básicas de nuestros estudiantes, junto al aleatorio grado de representación de las mismas en cada cuatrimestre. Al partir de este universo heterogéneo, a la hora de enseñar, retomamos la posición de Michel Foucault (2002) en el desarrollo de la idea de *problematizar* como una categoría diferente a *teorizar*. No existe teoría sin aplicación, existe un acto que tiene su propia teoría y, a veces, esto ocurre en imágenes. Se trata de poder aceptar que la imagen tiene su propia práctica y que el resultado de una imagen pueda ser otra imagen o un concepto.

Definimos una *práctica* como la puesta en acción de cualquier arte bajo las reglas que hay que seguir para su correcto desarrollo y la competencia ganada a través de ese accionar. Esto es, en la acción concreta existe una regularidad que la hace traducible para una comunidad determinada en un tiempo determinado. El saber es la unidad que se divide en diferentes estratos y la ciencia sólo es uno de ellos.

Nos cuestionamos: ¿Desde dónde resulta interesante a generaciones de jóvenes del siglo XXI comprometerse con el quehacer cerámico, que tiene más de 12 000 años de antigüedad? ¿Cuáles serían los objetivos, los contenidos y las estrategias didácticas a aplicar desde un aprendizaje situado?

Trabajamos, entonces, desde la idea de la *discontinuidad*, que, entendida como catástrofe que cambia la tierra y que hace temblar los estratos, deja por resultado un territorio con marcas, estriado. Como este territorio tiene marcas, nos permite posicionar y tomar dimensión, construir genealogías propias. Es decir, un planteo contemporáneo que hace surgir *algo* que no es el desarrollo evolutivo y homogéneo de lo sucedido hace 12 000 años, sino lo nuevo que se posiciona a partir de la propia lectura del pasado y del presente.

Nos remitimos a los conceptos de Foucault, para quien sólo existen prácticas o posibilidades constitutivas del saber: prácticas discursivas de enunciados y prácticas no discursivas de visibilidades. Las primeras están relacionadas con el campo del habla; las segundas, con el de la percepción. Por tanto, hablar y percibir son dos formas del saber en acto diversas pero vinculadas. Definimos nuestro trabajo en términos de práctica sensible, es decir, como una forma que supera las divisiones entre teoría y práctica, en la convicción de que hacer y pensar son indivisibles.

Así, el trabajo que desarrollamos en nuestra cátedra se articula en un cuatrimestre, con grupos numerosos y heterogéneos, según la especialidad escogida o el nivel de profundización que han alcanzado en la misma. Visualizamos la enorme importancia de esta diversidad para potenciar múltiples aprendizajes dentro de la cátedra. Desde una metodología constructivista proponemos un trabajo individual o un proyecto personal y un trabajo grupal o colectivo

El proyecto personal focaliza en la orientación básica del estudiante y está orientado a la investigación y experimentación plástica individual, que sin lugar a dudas se ve atravesada por las diversas propuestas individuales que conviven en cada mesa de trabajo del taller.

El trabajo colectivo está constituido por las *quemadas a cielo abierto*, en las que cada vez reconocemos con mayor intensidad una práctica performática. A la vez que definimos la noción de *performance* como una acción organizada y reglada que puede repetirse por más de una vez y que nunca podrá ser idéntica, ya que se encuentra fuertemente ligada a un *aquí y ahora* específico, no podremos pensar nuestras quemadas a cielo abierto de otra manera: codo a codo, alrededor del fuego. Euforia general, entusiasmo y afecto que encuentran mejores descriptores en el plano de lo corporal, de lo sensible, de las imágenes, del aquí y ahora de cada vez que sucede, que en los códigos del lenguaje conocido.

Consideramos este trabajo colectivo esencial para la incorporación sensible del proceso cerámico. El fuego convoca y reunidos alrededor del fuego nuestros cuerpos comprenden, a través de todos los sentidos, que no hay división de teoría y de

práctica, sino que es una síntesis de ambas. Este particular momento del efecto del fuego, que convierte a la arcilla en cerámica, nos enfrenta a la cuestión inexorable de las transformaciones que no tienen retorno, del tiempo que no se puede volver atrás y de la finitud de lo humano; puede comprenderse mejor con el cuerpo y desde el cuerpo.

Una carga simbólica que no es necesario explicar, porque cada quién la puede sentir. Es este, sin lugar a dudas, uno de los momentos de mayor integración entre todos los contenidos a transmitir, y ese puente que se extiende entre los miles de años de historia de la cultura humana y el presente.

Al igual que en nuestra propia práctica artística, como docentes trabajamos desde nuestra pasión, entendida en la concepción de Baruch Spinoza (Spinoza, 2014) como motor de la acción y no separada de la razón. Encontramos que existe en los estudiantes un antes y un después de estas quemadas en lo que respecta no solamente a la comprensión de los procesos materiales y tecnológicos más complejos y a su propia producción, sino a su compromiso afectivo con el trabajo que desarrollan y con nuestra cátedra.

Entre nuestros objetivos primarios se encuentra motivar la investigación en el sentido amplio del término y favorecer un espíritu crítico. Se trata de problematizar junto a ellos cuáles son las reglas inmanentes a la práctica cerámica que la definen en su especificidad y de qué modo particular se puede relacionar con la especificidad de la propia práctica artística a la que han decidido dedicarse. Comenzamos nuestro planteo acordando que todo objeto artístico nace del empleo específico de un material de los sentidos y que, expresado así, «el término material abarca mucho más que la materia, incluye todo aquello con lo que se trabaja, en virtud de lo que puede hablarse de obras de arte de un género determinado» (Seel, 2010: 164). Estos elementos, que se despliegan en el desarrollo de las obras, están muy lejos de ser una masa neutral a la que pueda conferírsele significados. Al respecto, Martin Seel explica:

Dependiendo del contexto histórico y cultural, y con mayor razón del particular contexto artístico, los determinados materiales siempre cuentan de antemano con una significación o con un simbolismo más o menos establecido, el artista responde y actúa en medio de ellos (Seel, 2010: 165).

FUEGO Y PASIÓN

La práctica artística del ceramista se ha ido modificando, si bien perviven formas tradicionales, que por ser producciones de este tiempo, han de ser también consideradas cerámica contemporánea, transitamos tiempos en los que el arte cerámico no puede definirse solamente en la mera creación de objetos, es por ello que las producciones finales de los estudiantes no necesariamente se presentan desde su materialidad cerámica, y muchas veces puede tratarse de videos, de *performances*, de fotomontajes, etcétera. No se trata de que aprendan un oficio complejo, va de suyo imposible en el lapso de un cuatrimestre, ni de que produzcan objetos cerámicos similares entre sí, con el característico acabado de los primeros pasos que se dan en el encuentro con un material; sino muy por el contrario, que utilicen todos los recursos de su propia especialidad artística para asociarlos a la cerámica, comprendiendo el proceso sensible de ésta y ampliando el de la propia.

Si bien nuestro sistema de trabajo prevé una evaluación final en forma de entrega de las producciones realizadas durante el cuatrimestre, desarrollamos un proceso de evaluación constante, fundamentalmente, al promover el diálogo, al escuchar activamente y al dejar registro escrito de estos intercambios.

A modo de conclusión, y en lo que se refiere a nuestra función dentro de una institución formadora de artistas, de docentes y de investigadores en arte, citamos a Joseph Beuys:

La creatividad no está limitada a aquellos que ejercen una de las artes tradicionales, e incluso en éstos no se limita al ejercicio de su arte. Hay en todos un potencial de creatividad que queda cubierto por medio de la agresión de la competencia y del éxito. El descubrir, investigar y desarrollar este potencial debe ser tarea de la escuela. La política es arte también en este sentido: no como el 'arte de lo posible' sino de la liberación de todas las fuerzas creativas (Beuys en Tisdall, 1972: 278).¹

Los desarrollos contemporáneos proponen el desafío de activar los sentidos, que permanecieron relegados detrás de la vista durante más de cuatro siglos de Historia del Arte, rescatar lo sensible desde lo cotidiano. En este sentido seguiremos trabajando desde el arte cerámico para seguir generando cambios movilizadores. Tenemos la convicción que de este modo transmitimos la pasión, el rigor y el respeto por lo que hacemos; esto es lo que nos define éticamente como personas en nuestros roles de artistas, de investigadores y de docentes.

Bibliografía

- Berger, John. (2000) *Modos de ver*. Barcelona. Editorial Gustavo Gil S.L.
- Dahn, Jo (2015) *New Directions in Ceramics. From Spectacle to Trace* Londres. Bloomsbury
- De Waal, Edmund (2003) *20th century ceramics*. Londres. Thames & Hudson World of art
- Deleuze, Giles. (2006) *Spinoza: Filosofía práctica*. Buenos Aires. Tusquets editores.
- Deleuze, Giles. (1987) *Foucault*. Buenos Aires. Paidós.
- Foucault, Michel. (2002) *La arqueología del saber*. Siglo XXI editores. Madrid.
- GRINBLAT Favio. (1992) "La Pasión Nunca Pasa Inadvertida. Entrevista a Carlota Petrolini". *Cerámica Arte y Técnica Año 1 N° 1* p. 32/33. Parada Oviol
- Levi-Strauss, Claude. (1986) *La alfarera celosa*. Buenos Aires. Paidós.
- Rautmann, Peter und Schalz. Nicolas. (1998) *Passagen. Kreuz- und Quergänge durch die Moderne*. Regensburg. ConBrio Verlagsgesellschaft.
- Risatti, Howard. *A theory of craft function and aesthetic expression* (2007). Chapel Hill. Virginia: The university of North Carolina Press.
- Seel, Martin. *Estética del aparecer*. (2010) Madrid. Katz Editores
- SCHECHNER, Richard. "¿Qué son los estudios de la performance y por qué hay que conocerlos?" (2000) en SCHECHNER, Richard. *Performance. Teoría y Prácticas Interculturales*. Prol.: Susana Rivero, M. Ana Diz. Trad.: M. Ana Diz. 1º ed. Buenos Aires: UBA, SEUyBE, ("Libros del Rojas")
-