

CERÁMICA: ARTE Y FUNCIONALIDAD

Adriana Rogliano - Marcelo Moviglia

Arte, necesidad y creatividad

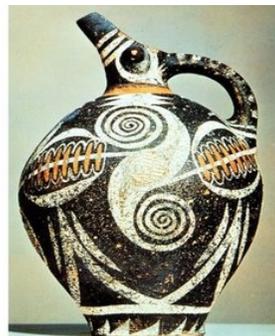
Se ha dicho, y con razón, que el hombre es un ser menesteroso. Sus necesidades son múltiples. De ellas se han distinguido entre las primarias o vitales y las secundarias o culturales (Estas últimas no parecen nunca satisfechas, pues se engendran unas a otras. Llamamos necesidades vitales a aquellas referidas a la subsistencia elemental (alimento, vestido, cobijo) Las necesidades vitales están acompañadas de otras psicológicas y espirituales, tan importantes como las primarias si consideramos al hombre como algo distinto de un mero animal. Ciertamente necesita del alimento y del cobijo, pero también de un cierto ritual de preparación y presentación del mismo, de un ámbito en donde pueda desarrollarse en plenitud. La necesidad de expresión de sentimientos, pensamientos y vivencias múltiples no debe identificarse con una carencia originaria, sino, más bien, con el eco que despierta en la riqueza del oscuro mundo interior la presencia del medio exterior incitador. Y es que, ante todo, el hombre es un ser dialogante: el medio imprime en él su huella suscitando sentimientos y pensamientos que se verán transmutados en gestos, acciones, objetos, destilaciones de su espíritu, transformaciones, expresiones de su ser y modo de ver, con palabras hechas cosas. Necesidad y sobreabundancia se dan la mano en cada manifestación de su natural capacidad creadora y transmutadora de formas.

Es así como, entre las más arcaicas producciones, se encuentran, junto con la realización de



herramientas, la pintura rupestre, la talla, y la de figurillas de uso puramente mágico o ritual. Y es que el rápido conocimiento de las propiedades de la arcilla como material fácilmente moldeable que conserva su forma, le permitió proyectar objetos útiles y decorativos a la vez, con lo cual se manifiesta el doble aspecto de la necesidad estrictamente humana: la producción utilitaria y expresiva.

Entendemos que resulta una tarea vana tratar de descifrar si históricamente lo funcional antecedió a lo estético. Es posible, más bien, que ambos aspectos de los productos humanos siempre se hayan conjugado, aunque sólo llegaran a la plena conciencia dentro de la mentalidad filosófico-científica del hombre griego. En efecto, fue éste quien detectó y descifró la presencia de constantes morfológicas en la naturaleza, e interpretándolas como una legalidad cósmica las introdujo conscientemente en sus producciones. Así, al tiempo que el filósofo comprendió el carácter universal de la proporción, el artista seleccionó la razón Φ



□ como dispositivo matemático óptimo del entramado de la composición —aunque

generalmente oculto tras las figuras de sus obras— como sustento y garantía de la belleza formal.

□ Ahora bien, el juicio respecto de la prevalencia de alguno de los dos aspectos de la producción humana: la realización utilitaria sobre la puramente estética o expresiva, o a la inversa, la preponderancia de lo expresivo simbólico desplazando a lo utilitario, convertido en un dictamen de supremacía, hizo que se juzgara el arte de la cerámica como un arte aplicada, o de segundo nivel.

Veamos que han dicho los teóricos del arte.



Arte y funcionalidad.

En el sentido amplio y tal como fue concebido en la mayor parte de la historia, se entendió por 'arte' un saber hacer, un conocimiento práctico cuya consecuencia o resultado es un cierto producto. Los frutos de tal conocimiento respondían a necesidades humanas, no distinguiendo entre vitales o expresivas. De este modo, la estética antigua que entendió al arte como 'saber hacer' y tomó en cuenta el aspecto objetivo del mismo, consideró los valores de realización y los tuvo por sinónimo de belleza (la buena factura). Tanto es así, que, en el examen de las diversas concepciones de belleza arraigadas en el espíritu en griego que Platón presentara en el diálogo *Hippias Mayor*, apreciamos como resalta la identificación de lo bello con lo útil, esto es, con lo que apunta acabadamente a un fin. Y Jenofonte, en sus *Memorables*, atribuye a Sócrates haber sostenido este concepto de belleza.

En la estética medieval, a la vez que se agregaron notas subjetivas al concepto de belleza, al traducírsela por *aptum* (apropiado) y *decorum* (decorativo), se preservó la adaptación de la forma al propósito de la obra, por lo cual, no se pospuso ni desvalorizó una parcela del mundo de las artes.

□□□ A la opinión del esteta moderno —interesado por demás en el sujeto—, se debe el cambio drástico en la concepción del arte. Se trata ahora de la actividad propia de un tipo humano: el genio, quien produce a la manera de la naturaleza, originando la obra conjuntamente con las normas. La posesión de las reglas del arte, que caracterizaba al artista, ha sido sustituida por la actividad espiritual de una personalidad individual extraordinaria. Atendiendo, casi exclusivamente, al momento creativo, el esteta moderno inauguró una tradición desfavorable respecto de un área de las artes. De tal modo, las artes cuyos productos carecían de todo propósito o fin práctico, o si se quiere, menos funcionales o útiles,



manifestaciones escogidas de la pura fantasía, parecían más espirituales. La pintura y luego la escultura lograron, consecuentemente, un prestigio antes desconocido, ubicándose junto a la palabra poética y la música, cuyo reconocimiento era grande desde antiguo.

La valoración de la funcionalidad del producto artístico cedió paso, así, al aprecio por el aspecto puramente expresivo y de delectación. Por ello, el arte de la cerámica, quedó relegado al conjunto de las artes aplicadas, cuyo propósito práctico de producción de objetos de servicialidad, si bien iba acompañado por elementos decorativos, éstos revestían un carácter

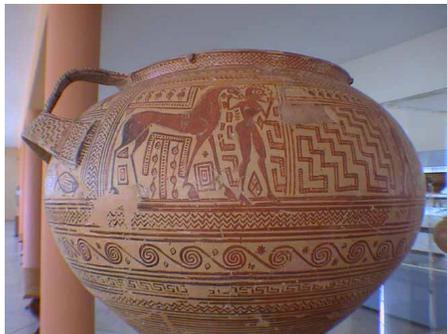


secundario, y muchas veces encubrían defectos de elaboración, o bien, cumplían con el deseo de ostentación de lujo y símbolo de estatus de sus dueños.

La división jerárquica de las artes

La cerámica ostentó dispar fortuna en las sucesivas clasificaciones de las artes.

En principio, los griegos daban el nombre de *tejnai* al conjunto de las artes, no diferenciando, en razón de su finalidad, en bellas y útiles. La más antigua división de las artes por los griegos,



las agrupa en artes productivas (aquellas que producen objetos) y expresivas o relacionadas con el sentir (danza, música, poesía). En el período clásico, Platón, quien las disociaba en *útiles* y *fantasmagóricas*, o creadoras de meras ilusiones, como la pintura.

Pero, con el transcurrir de los siglos, la asociación entre arte y belleza metafísica, antes que favorecerlas, perjudicaría a las artes. Pues, como anota Emilio Estiú, si bien el artista intentara alcanzar el concepto de belleza a través de sus expresiones concretas y mediante el recorrido histórico, el filósofo, "con los ojos puestos en la realidad metafísica, concluirá por juzgara la belleza sensible e históricamente dada como una manifestación fenoménica y disminuida de la realidad permanente y esencial".¹ En efecto, la exaltación del arte como manifestación de la belleza propuesta por Hegel, cuestionaría la existencia misma del arte, al considerar que si bien es la primera manifestación del Espíritu, resulta la más pobre, ya que éste, superando la mera representación sensible, se encuentra de modo más acabado en la religión, para luego llegar a conocerse plenamente en el plano superior de la filosofía. Y el mismo despliegue histórico de las artes jugaría en desmedro de su carácter de objetos con finalidad.

La disociación entre el fin utilitario o, si se quiere, el propósito de la obra artística, de la pura delectación, de la 'finalidad sin fin', —como la concibe el espíritu moderno—, se venía gestando desde finales de la Edad Media. Complejos procesos sociológicos acompañaron la división tajante entre 'bellas artes' y 'artes aplicadas'. La reivindicación de la situación social del artista que presidió la "polémica de las artes", y la subsiguiente especialización en alguna de ellas, se sumó a la advenimiento de un nuevo orden social interesado en lograr el reconocimiento a través de la ostentación de objetos artísticos, pero también el imperio de la cultura secular fueron factures decisivos del cambio de orientación de la producción artística. Todo contribuyó a la autonomía de las artes respecto de un fin allende la pura y exclusiva fruición.

El humanismo renacentista, como observa Herbert Read, apuntala tanto esta nueva situación, como la aparición del *dilletantismo*, en cuanto conocimiento y apreciación de las obras de arte o 'gusto', al tiempo que acompaña el surgimiento y fundamentación del purismo en arte, esto es, de un arte que sirviera para la sola delectación.

No permanecieron ajenos a este proceso de diversificación el espíritu de las instituciones académicas fundadas entre los siglos XVII y XVIII, con sus clasificaciones, legitimando una división ya en uso desde el Renacimiento. No es extraño que la distinción entre Bellas Artes y Artes aplicadas, procedente de la obra de Charles Batteux *Las bellas artes reducidas a un solo principio* (1746), que procuraba la comprensión unitaria de las artes estableciendo a la belleza como principio aglutinador excluyente, concluyera por segregar del ámbito de las artes a aquellas que poseyeran un fin práctico o útil.

¹ "Belleza, arte y metafísica", en *Humanidades*, XXXI, UNLP, 1948, p. 421.

En el ámbito de la división romántica de artes del tiempo y del espacio y la acentuación casi absolutista de lo inventivo en el arte, con la consiguiente denigración de lo utilitario.

En adelante, el desarrollo moderno del 'arte por el arte' desplazaría prejuiciosamente las tradicionales finalidades artísticas, entendiéndolas como aplicaciones mercenarias.

Con los inicios del siglo XX aparece la estética industrial y su exaltación de la funcionalidad por encima de la forma, cambia el concepto de belleza acercándolo al de eficiencia, con lo cual la ya tradicional división de las artes entra en crisis.

Lejos, pues, queda la perimida categorización de *arte menor* con que, por mucho tiempo, se encasillara a la cerámica e incluso, a sus ejecutores se los rescató de la categoría de "hacedores" o "artesanos", elevándolos a la de "artistas".

El lado formal, decorativo y expresivo-simbólico de la cerámica

El concepto de funcionalidad reviste insoslayablemente, características de practicidad. Pareciera ser que hasta es una condición para que un objeto exista y sea aceptado.

En el caso específico de la cerámica, ello resulta insoslayable. Cabe recordar que la cerámica surge en los comienzos de la historia de la humanidad, en relación a resolver y cubrir necesidades. Aún hoy continúa asumiendo esa función, ya que materialmente le posibilita al hombre crear a su medida muchos de los elementos que necesita. Ladrillos, tejas, baldosas, artefactos sanitarios, vajilla, macetas, son algunos de los elementos que cubrieron y cubren necesidades cotidianas.



En el ámbito industrial y técnico, encontramos cerámica en objetos altamente tecnificados. Aprovechando las propiedades de las arcillas (porosidad, resistencia térmica, dureza, etc.) se han podido elaborar precisos productos para la resolución de tareas específicas. Así encontramos desde quemadores, aisladores eléctricos, filtros de agua, entre muchos otros, hasta prótesis dentarias y óseas.

En cuanto a su diseño, estos elementos responden a los requerimientos propios de la función



para los fueron creados. No hay en ello intención de transmitir algún tipo de mensaje ni expresar sentimientos. Se trata de obras con estricta funcionalidad práctica. No obstante, no escapa al observador sensible la importancia de la relación con la forma. Si lo estético de una producción radica sólo en la conciente significación de la forma, cierto que lo formal en los productos antes mencionado no es algo buscado. Sin embargo, el diseño apropiado contiene de suyo una alusión a lo formal estético. Tanto es así que un diseño suele despertar en el contemplador o usuario una compleja trama de atracción o de rechazo que no puede ignorarse, menos aún cuando se trata de un producto de consumo.

Cierto que la relación del arte con la belleza ha cambiado. Al decir de Umberto Eco: “El arte ya no se propone proporcionar una imagen de la belleza natural, ni pretende procurar el placer sosegado de la contemplación de formas armónicas. Al contrario, lo que pretende es enseñar a interpretar el mundo con una mirada distinta, a disfrutar del retorno a modelos arcaicos o exóticos: el redescubrimiento de la materia, la nueva propuesta alterada de objetos de uso en



contextos improbables (véase nuevo objeto, *dadá*, etcétera), las pulsiones del inconsciente...”² Tal lo que se ha producido en la cerámica, cuando aborda el tema de la forma y se desprende de la decoración tradicional, para sustituirla por elementos estructurales simples y fuertemente integrados en una totalidad y con un contenido simbólico subyacente.



Actualmente cuando la belleza se ha refugiado en los objetos de uso cotidiano, la presencia de obras cerámicas con la exhibición del puro diseño y la materia en su verdad, viene a ocupar el antiguo sitio.

En tal sentido es de destacar la obra del alemán Hans Coper (1926-1975) quien, tras haberse dedicado a la producción de azulejos y otros utilitarios, abordó la cerámica con un despliegue

² *Historia de la belleza*, Madrid, Lumen, 2005, pp. 415-417.

de pureza formal, simplicidad decorativa y alta calidad de realización, creando una obra relevante dentro del arte europeo del siglo XX.

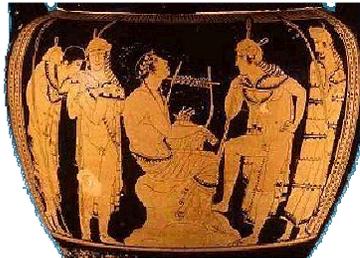


Ubicación cultural de la cerámica: cerámica e historia humana.

Durante el transcurso histórico del arte, no solamente aparecen objetos cerámicos de exclusiva funcionalidad, sino que también podemos observar la presencia de obras al servicio del culto y la liturgia (vasos, candelabros, imágenes); piezas que documentan hechos (estatuillas, bustos, decoraciones en vasijas, murales conmemorativos). Así; los antiguos griegos, por ejemplo, trasladaron a la cerámica episodios de la poesía homérica con



función didáctica (imágenes representativas de actividades), tanto como escenas de la vida cotidiana.



Una rica narrativa presente en la cerámica, nos habla de las creencias religiosas, respecto de los dioses, a la vida futura; no faltan tampoco los episodios de la historia nacional o local, de



las actividades cotidianas; así mismo se traduce al lenguaje de la arcilla personajes de la leyenda y del teatro (los personajes de *Commedia dell' arte*, en al porcelana europea), narra las peripecias de la vida, documenta el conocimiento del mundo y del hombre, muestra las preferencias por la fauna y la flora lugareña, etc. La decoración no constituyó un ingrediente externo, sino que pasó a ser un elemento narrativo procedente de una cosmovisión cultural.

En los últimos tiempos, el desplazamiento del uso decorativo-narrativo no impidió que la cerámica encontrara nuevos caminos de creación.

Subrayamos dos características centrales del arte contemporáneo presentes en la renovación de la cerámica: la revalorización de la materia y la importancia del diseño.

La exploración de la materia, más que su utilización, ha apasionado a los artistas modernos, quienes permitiéndose mostrarla en su desnudez, descubrieron “su secreta belleza”. La materia, como observa Umberto Eco: “[...] para la mayor parte del arte contemporáneo se convierte ya, y no solamente en el cuerpo de la obra, sino también en su fin, en el objeto del discurso estético.”³ Respecto de la materia, la cerámica posee un toque original y distintivo en sus realizaciones. Por sí sola, su materia prima —la tierra—, evoca y remite a *raíces, origen, humildad, sencillez...* y muchos objetos se han construido tomando en cuenta este sentido, de manera de cargarlos de mayor contenido. Tal es el caso de las urnas funerarias precolombinas reuniendo simultáneamente la función práctica de ser contenedores del cuerpo de los párvulos y el carácter simbólico de devolución al seno originario de la Madre Tierra. Siguiendo el rito funerario, los niños difuntos, en posición fetal, debían ser devueltos a la Tierra; esa misma tierra con que se elaboraron estas vasijas con forma de vientre materno, cuyas superficies externas, cubiertas de decoración simbólica, mediante un interesante geometrismo y simplificación, representaban a sus divinidades, valiéndose de arcillas y óxidos minerales (engobes). Sumado a la forma y la decoración, no podemos dejar de mencionar el indispensable paso de la cocción y su fuerte simbolismo, pues es allí donde, por intervención del



fuego, la forma se solidifica, se perpetúa, templa, modifica, quema lo innecesario y se purifica.

En relación al diseño, es de remarcar el protagonismo que éste cobró desde comienzos del siglo XX, impulsado, especialmente, por el funcionalismo de la Bauhaus. En efecto, como afirma el mismo Walter Gropius “una nueva concepción de la construcción basada en realidades se ha desarrollado”.⁴ Tal, la legitimación de la máquina en la producción, con lo cual lo artístico no desaparece, sino que es asumido por el diseño. Otro aspecto significativo es la proyección social del diseño, destinado a configurar productos pensados estéticamente y de alcance crecientemente masivo. Refiriéndose a la Bauhaus recuerda Gropius que “Sus talleres eran en realidad laboratorios en que se preparaban concienzudamente diseños prácticos para objetos actuales, como modelos para la producción en masa, perfeccionándolos continuamente [...] Nuestro principio orientador era que el diseño artístico no constituye una actividad intelectual o materia, sino, simplemente, una parte integrante de la trama misma de la vida”.⁵ Con el desarrollo americano de la Escuela, los axiomas fundacionales: “la forma sigue a la función” y “menos es más”, son equilibrados por la búsqueda de formas que no deriven de la función, logrando de este modo objetos



Estético y funcionalismo de la Bauhaus. En efecto, como afirma el mismo Walter Gropius “una nueva concepción de la construcción basada en realidades se ha desarrollado”.⁴ Tal, la legitimación de la máquina en la producción, con lo cual lo artístico no desaparece, sino que es asumido por el diseño. Otro aspecto significativo es la proyección social del diseño, destinado a configurar productos pensados estéticamente y de alcance crecientemente masivo. Refiriéndose a la Bauhaus recuerda Gropius que “Sus talleres eran en realidad laboratorios en que se preparaban concienzudamente diseños prácticos para objetos actuales, como modelos para la producción en masa, perfeccionándolos continuamente [...] Nuestro principio orientador era que el diseño artístico no constituye una actividad intelectual o materia, sino, simplemente, una parte integrante de la trama misma de la vida”.⁵ Con el desarrollo americano de la Escuela, los axiomas fundacionales: “la forma sigue a la función” y “menos es más”, son equilibrados por la búsqueda de formas que no deriven de la función, logrando de este modo objetos



Estético y funcionalismo de la Bauhaus. En efecto, como afirma el mismo Walter Gropius “una nueva concepción de la construcción basada en realidades se ha desarrollado”.⁴ Tal, la legitimación de la máquina en la producción, con lo cual lo artístico no desaparece, sino que es asumido por el diseño. Otro aspecto significativo es la proyección social del diseño, destinado a configurar productos pensados estéticamente y de alcance crecientemente masivo. Refiriéndose a la Bauhaus recuerda Gropius que “Sus talleres eran en realidad laboratorios en que se preparaban concienzudamente diseños prácticos para objetos actuales, como modelos para la producción en masa, perfeccionándolos continuamente [...] Nuestro principio orientador era que el diseño artístico no constituye una actividad intelectual o materia, sino, simplemente, una parte integrante de la trama misma de la vida”.⁵ Con el desarrollo americano de la Escuela, los axiomas fundacionales: “la forma sigue a la función” y “menos es más”, son equilibrados por la búsqueda de formas que no deriven de la función, logrando de este modo objetos



Estético y funcionalismo de la Bauhaus. En efecto, como afirma el mismo Walter Gropius “una nueva concepción de la construcción basada en realidades se ha desarrollado”.⁴ Tal, la legitimación de la máquina en la producción, con lo cual lo artístico no desaparece, sino que es asumido por el diseño. Otro aspecto significativo es la proyección social del diseño, destinado a configurar productos pensados estéticamente y de alcance crecientemente masivo. Refiriéndose a la Bauhaus recuerda Gropius que “Sus talleres eran en realidad laboratorios en que se preparaban concienzudamente diseños prácticos para objetos actuales, como modelos para la producción en masa, perfeccionándolos continuamente [...] Nuestro principio orientador era que el diseño artístico no constituye una actividad intelectual o materia, sino, simplemente, una parte integrante de la trama misma de la vida”.⁵ Con el desarrollo americano de la Escuela, los axiomas fundacionales: “la forma sigue a la función” y “menos es más”, son equilibrados por la búsqueda de formas que no deriven de la función, logrando de este modo objetos



³ *Ib.*, pp. 402-405.

⁴ Citada en H. Read, *Arte e industria*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1967, p. 55.

⁵ *Ib.*, p. 56.

más agradables y atractivos para los usuarios. Dialéctica entre *design* y *styling*, a partir de la cual los objetos irrumpieron en la vida cotidiana con un plus que trascendía su practicidad. Ahora no sólo debían servir para resolver alguna situación problemática o permitir realizar una acción, sino que, además, tenían que reunir características estéticas que atrajeran y completaran el espíritu de quien los utilizara. Nace así la posibilidad de poder disfrutarlos en todo sentido.

En este contexto el arte cerámico presenta ventajas respecto de las otras, artes antes más prestigiosas. La ductilidad de los materiales y la posibilidad de la plasmación definitiva por la



intervención del fuego, hicieron de la cerámica una potente disciplina para la comunicación de mensajes. Es así como, hoy en día, encontramos expresiones que rebasan el mero concepto técnico, para fusionarse con la belleza.

En suma, la obra cerámica patentiza la conjunción entre lo funcional o utilitario y lo expresivo. Se trata de un complejo entramado de significación en donde se exhibe la luminosa forma a través de una potente materia: la tierra, que mediante el agua, lista a convertirse en aire, es modificada por el fuego (los cuatro elementos primordiales de los antiguos). De esta manera, observamos que una pieza cerámica puede decir más de lo que muestra. Nos permite participar activamente en el hecho artístico y reencontrarnos con una arte que, desde su milenaria historia, sigue “contándonos cosas”.



Bibliografía

- Blanco, Ricardo, “El diseño en el siglo XX. La Estética revisitada”, en *Temas*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1999, pp. 157-168.
- Eco, Umberto, *Historia de la belleza*, Madrid, Lumen, 2005.
- Estiú, Emilio, “Belleza, arte y metafísica”, en *Humanidades*, XXXI, UNLP, pp.115-183.
- Morley-Fletcher, Hugo, editor, *Técnicas de los grandes maestros de la alfarería y cerámica*, Madrid, Hermann Blume, 1985.
- Read, Herbert, *Arte e industria*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1967.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de la Estética*, Madrid, Akal, 1999.
- _____, *Historia de seis ideas*, Madrid, Ténos, 1997.
- Uribe, Basilio, “La contribución del diseño industrial a la estética del siglo XX”, en *Temas*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1999.