

CONSIDERACIONES SOBRE LA FUNCIÓN EN EL ARTE CERÁMICO ARGENTINO CONTEMPORÁNEO

Lic. Mariel Tarela (FBA - UNLP)

Treinta rayos se encuentran en el cubo,
pero el vacío entre ellos produce la esencia de la rueda.
De la arcilla nacen las vasijas,
pero el vacío en ellas produce la esencia de las vasijas.
Muros con ventanas y puertas forman la casa
pero el vacío en ellas produce la esencia de la casa.
Lo material encierra utilidad.
Lo inmaterial produce esencialidad.
Lao-Tse

Uno de los desarrollos más prolíficos y territorialmente extendidos del arte precolombino fue el del arte cerámico. Las características particulares de estas cerámicas les confieren una marcada identidad y, asimismo, resultan testimonio clave de las formas de vida de los pueblos en las que fueron creadas.

Conservadas en el entorno del museo ostentan el doble estatus de resto arqueológico y de obra de arte. Resulta inquietante, sin embargo, examinar el concepto de funcionalidad con que fueron concebidas y la transformación del mismo, en tanto se encuentran expuestas en una vitrina: ¿Una pipa que no es fumada, sigue siendo una pipa? ¿Cuál es la importancia del contexto a la hora de interpretar una obra?

Asimismo probablemente la escultura más controvertida y conocida del arte moderno, la “Fuente” de Marcell Duchamp, es de cerámica. Asumiendo que existe un tipo de percepción específica para lo que consideramos arte: ¿Cuál es, entonces, nuestra percepción de los objetos en relación con su función; y ¿de qué manera se encuentra condicionada por la materialidad de los mismos? Al mismo tiempo, ¿a qué tipo de funcionalidad responden las creaciones cerámicas contemporáneas argentinas; considerando que, en numerosos salones y concursos de la especialidad, se explicita la no inclusión de obras de carácter utilitario?

Indagar acerca de estas cuestiones es el propósito del presente trabajo.

“Todo objeto artístico nace del empleo específico de un material de los sentidos. Desde esta perspectiva, 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.”¹ Estos elementos, que el artista despliega en el desarrollo de su obra, están muy lejos de ser una masa neutral, a la que éste pueda de la nada conferirle significados. “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 un simbolismo más o menos establecido, el artista responde y actúa en medio de ellos”² Estos conceptos que Martin Steel desarrolla para las artes en general, son especialmente apropiados para describir la situación de partida de los materiales del arte cerámico: por una parte, arcilla (tierra), agua y fuego, y por otra parte, la idea que se tiene de lo cerámico. Explorar la relevancia de estos materiales para todo desarrollo humano, y sus diversos significados y simbolismos a lo largo de la historia de la cultura, excede el marco del presente trabajo. No obstante, ya que todo objeto cerámico queda definido por su materialidad: “tierra” y “fuego”; y su génesis está íntimamente relacionada con la funcionalidad: “el uso”. intentaremos describir, de qué manera estos factores influyen la percepción de las obras contemporáneas.

Tecnológicamente, el tratamiento de los materiales en la producción de arte cerámico, se desarrolla sin cambios significativos desde sus orígenes. Focalizaremos la búsqueda, entonces, en los cambios en las estrategias de la producción de arte cerámico, que nos permiten considerar la existencia de una cerámica *contemporánea*, y dentro de estos, específicamente en el desarrollo del concepto de funcionalidad.

Del diccionario de la lengua de la Real Academia Española extraemos algunas definiciones que nos permitan encuadrar los conceptos de “función”, “funcional”, “útil” y “uso” como términos recurrentes, ya sea explícita o tácitamente, en el análisis de arte cerámico.

Función. (Del lat. *functiō*, *-ōnis*).f. Capacidad de actuar propia de los seres vivos y de sus órganos, y de las máquinas o instrumentos.

Funcional. adj. Se dice de todo aquello en cuyo diseño u organización se ha atendido, sobre todo, a la facilidad, utilidad y comodidad de su empleo.

Útil¹. (Del lat. *utilis*).

1. adj. Que trae o produce provecho, comodidad, fruto o interés.
2. adj. Que puede servir y aprovechar en alguna línea.

Útil². (Del fr. *outil*).m. [utensilio](#) (|| herramienta). U. m. en pl.

Uso. (Del lat. *usus*).

1. m. Acción y efecto de usar.
2. m. moda
3. m. Empleo continuado y habitual de alguien o algo.

Hasta aquí las respuestas del diccionario parecerían atender principalmente a las funciones

1 Seel, Martin. *Estética del aparecer*. Katz Editores: Buenos Aires, 2010 p.164

2 Op.cit. p 165

prácticas, sin incluir a las funciones estéticas, simbólicas y éticas, que conforman la clasificación que intentaremos desarrollar a continuación.

El surgimiento de toda producción cerámica se asocia con el uso y la utilidad en la satisfacción concreta de necesidades cotidianas del hombre. En el caso particular de la cerámica precolombina, se atribuye al mayor sedentarismo de los pueblos, que fuera consecuencia del progresivo incremento de la producción agrícola. Una gran variedad de recipientes de barro cocido de distintas formas y tamaños vendrían a resolver las nuevas exigencias de almacenaje y preparación de maíz u otros cultivos.

Por lo expuesto anteriormente, podríamos asumir que nos encontramos frente a objetos contruidos con la finalidad de cumplir una función práctica: copas, platos, vasos, incensarios, casi infinitas formas de recipientes, a través de los cuales, muchas veces se puede tipificar e identificar a una cultura integra. Sin embargo, Levi Strauss relata en *La alfarera celosa* diferentes mitos de los indígenas de Amazonia, a través de los cuáles, se trata de explicar el origen de la alfarería, y de los alfareros como constructores de objetos, cuya función era conectar y mediar entre el mundo celeste y el de los humanos. Precisamente, la cerámica prehispánica representa la columna vertebral de la cronología arqueológica, como protagonista en ceremonias religiosas y ritos funerarios, mediante una gran diversidad utensilios y esculturas cerámicas antropomorfas y zoomorfas, de alto grado de expresividad, gran dominio técnico, una excelente calidad y belleza. Piezas que no cumplían función práctica alguna, aunque llevaran en sí la huella de la funcionalidad que su forma sugiere, una función práctica visible y reconocible, que no llegaría a desarrollarse, por estar subordinada a una función definitivamente simbólica: para los entierros, culto a los muertos, a la fertilidad, y otros rituales religiosos.

Este plano de la función simbólica nos remite al concepto de *lo útil* como proyección de lo humano de Heidegger . El mundo circundante no está determinado por el conocimiento sino por nuestra preocupación, y nuestras múltiples formas de tratar y ocuparnos de las cosas, que son por ello consideradas como asuntos pragmáticos, es decir como útiles. De esta forma, no se sabe que es una vasija hasta que no la empleo para poner una comida caliente, y esto tiene significación cuando no se quiere morir de inanición y de frío.

En el ámbito arqueológico se emplean las llamadas "*cadena tecnológico-operacionales*", que no restringen el análisis solamente a la capacidad física de crear un objeto, sino de incluir a esta capacidad en el marco de un conocimiento simbólico, que responde a su vez, al contexto social en qué dicho objeto ha sido creado. Las mencionadas "*cadena*" representan el enlace de un momento tecnológico: en el que se describen las fases de elaboración de las cerámicas, incluyendo en estas el proceso de producción; de un momento conceptual o analítico: que rescata los condicionantes económicos, territoriales, sociales y de naturaleza imaginaria que se reúnen al momento de crear objetos; y por último, un momento de síntesis: que presenta el producto final: que sintetiza los dos aspectos anteriores.

Ahora bien, si estas piezas constituyen el ajuar que el hombre construyó para poder desarrollar su vida cotidiana, ¿existen elementos que nos permitan valorarlas desde otro punto de vista, que no sea antropológico o arqueológico?

Ante este interrogante señalamos dos caminos para recorrer en busca de respuestas. El primero: los objetos en si mismos. Si observamos atentos el cuidado en la construcción de las formas, la sensibilidad del tratamiento de las superficies, la síntesis de los dibujos que a veces cubren estas piezas, estamos frente a objetos de alta calidad estética. El creador orientó su trabajo, y destino sus esfuerzos a resaltar la expresividad y belleza de sus obras. Las piezas precolombinas pueden considerarse arte, porque transmiten desde su materialidad, desde su individualidad, el espíritu del artista por el que han sido creadas, y a través de este, el espíritu de su época. Consecuentemente, aun cuando la forma alude a *un recuerdo, una huella* de la función práctica, y presumiblemente su concepción haya estado signada por la función simbólica, es la función estética, la que ante nuestros ojos adquiere un marcado predominio.

Acerca de la función estética detalla Mukarovski: “La función estética ocupa un lugar importante en la vida de los individuos y de toda sociedad. Ocupa un campo mucho mayor que el arte mismo, cualquier acción, cualquier objeto, sea natural o producto de la acción humana puede llegar a ser portador de la función estética” y continúa con un punto central, a la hora de explicarnos los cambios en la interpretación de obras de arte cerámico contemporáneo, relativiza los límites del arte y sus condicionamientos sociales: “No existe un límite fijo entre la esfera estética y la extraestética: no existen procesos, ni objetos que por su esencia y estructura, sin considerar el lugar, el tiempo y el criterio con que se los valora, que sean portadores de la función estética, ni tampoco otros que tengan que estar en virtud de su estructura real eliminados de su alcance”. Y esto nos conduce al segundo camino en busca de respuestas: a nosotros mismos como receptores. Ubicados en un entorno cultural, un tiempo y un espacio distantes de los de dicha producción artística, aplicamos nuestra propia escala de valores y nos resulta complejo determinar, si la función que le atribuimos, es la que esta obra tuvo en su origen, o en el transcurso de su existencia. De lo anterior, concluye Mukarovski que:

la función estética no es una propiedad real del objeto, aunque este haya sido construido intencionalmente en vistas de esta función, sino que se manifiesta en circunstancias determinadas, es decir, en un contexto social determinado. El fenómeno que fue portador privilegiado de la función estética en una época o país determinado, puede perder esta función en otra época o en otro país.

Vale decir, que siempre que interpretamos alguna obra, se trate de cerámicas precolombinas, o de obras contemporáneas, estamos aplicando, en mayor o en menor medida, las convenciones del momento y el lugar que ocupamos. Tampoco quedan exentas de esto las relaciones que establecemos entre lo material, el uso y las valoraciones del arte cerámico que de ello emanan.

En palabras de Octavio Paz: “El objeto, aquello que se presenta a los ojos o a la imaginación, nunca aparece tal cual es. La forma de la aparición de la presencia es la representación. El ser es invisible y estamos condenados a verlo a través de una vestidura tejida de símbolos”³

Volviendo, entonces, a los interrogantes que planteábamos al comienzo ¿Existe un tipo de percepción específica para lo que consideramos arte?, y aún más, ¿participan las obras cerámicas, en tanto arte, de este tipo de percepción?

Como hemos desarrollado anteriormente, todo arte tiene que ser aprehensible por nuestros sentidos: tenemos noticia del objeto del mundo a través de la sensación, que estructurada es dada en conciencia como percepción. Para Husserl, conciencia y objeto son dos entidades separadas en la naturaleza, que por el conocimiento se pondrán en relación: no puede concebirse ninguna vivencia de conciencia aislada o separada del objeto al que está dirigida, al que apunta intencionalmente.

John Berger plantea: “Cuando se presenta una imagen como una obra de arte, la gente la mira de una manera que está condicionada por toda una serie de hipótesis aprendidas acerca del arte. Hipótesis o suposiciones que se refieren a: la belleza; la verdad; el genio, la civilización; la forma; la posición social; el gusto; etc”⁴

Si retomando lo anterior, revisamos “*las suposiciones*” que hemos aprendido en torno del arte cerámico, encontraremos que siempre se relacionan con su materialidad y funcionalidad. Los artistas que trabajan con cerámica son generalmente definidos por su medio a diferencia de los demás artistas plásticos (pintores, escultores, grabadores, etc.) que son definidos por su actividad, su concepto y su proceso creativo

El diccionario de la Real Academia Española define:

Arte. (Del lat. *ars, artis*, y este calco del gr. τέχνη).

1. amb. Virtud, disposición y habilidad para hacer algo.
2. amb. Manifestación de la actividad humana mediante la cual se expresa una visión personal y desinteresada que interpreta lo real o imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros.

Al recuperar estas definiciones, comenzamos a acercarnos al verdadero núcleo de conflicto dentro del arte cerámico argentino contemporáneo. Pareciera ser, según versa en el diccionario que, el concepto de arte se asocia al desinterés de Kant. Estos postulados, vienen a cuestionar el estatuto de la cerámica como disciplina artística, basándose en los criterios de utilidad, uso y funcionalidad que le son inherentes. Precisamente esta corriente de pensamiento, de gran auge en el siglo XX, sirve de sustento de los reglamentos para salones de arte cerámico, dónde explícitamente se excluye la participación de obras de carácter utilitario. Asumiendo que la

3 "Presencia y presente: Baudelaire, crítico de arte" en: El signo y el garabato. 2a ed. México: Joaquín Mortiz, 1975, p. 33.

⁴ Berger, John: Modos de ver. Editorial Gustavo Gil S.L, Barcelona, 2000.

funcionalidad iría en desmedro de los contenidos semánticos de las obras. Unido esto a la concepción de que los aspectos técnicos, parecerían ser otros obstáculos para negar a la cerámica su estatuto artístico; cuando en realidad, al igual que en las demás artes visuales, son imprescindibles a la hora de unir forma y contenido. En palabras de Zátonyi: “Para generar arte no es suficiente sentir o pensar sino que con mucha lucha y con mucha entrega se deben incorporar las técnicas elaboradas en bases a experiencias anteriores (propias e históricas), y a partir de ello ir elaborando lo propio”.⁵

De este modo el arte cerámico se mueve en un territorio de periferia, y desde la conciencia de esta posición, sus producciones tienen la potencialidad para ser reconceptualizadas. En momentos en que los bordes de las disciplinas se desdibujan, los artistas que eligen trabajar con cerámica lo hacen en función de sus inigualables posibilidades materiales y la enorme capacidad de registrar cada gesto del proceso de transformar conceptos e ideas en acciones al confrontar con las tradiciones y expresarse libremente a través del material. El mencionado proceso no se agota en el aspecto técnico de la realización de la obra, sino que incluye las relaciones entre el artista, el material, el proceso de realización, su contenido conceptual y el espacio en el que se realiza. En los años 1967- 1968 el escultor norteamericano Richard Serra elaboró una lista de verbos para aplicar en la materia. Los verbos en la lista están a la espera de encontrar un material idóneo donde aplicarse para generar formas: doblar, curvar, retorcer, enrollar, arrugar, dividir, marca, etc. De esto se desprende claramente, que la búsqueda artística comienza en la propia intencionalidad y la apropiación de los materiales para corporizar actividades que así se convierten en formas.

Y en esta instancia estamos en presencia de la función ética de la cerámica. Al pasar por el fuego y transformarse en algo estructuralmente distinto de lo que era, nos demuestra la irreversibilidad del paso del tiempo, y todo lo que conlleva para nosotros seres finitos y mortales. Asimismo, la virtualidad creciente nos confronta con la necesidad física de tocar lo que nos rodea, y las cualidades hápticas de la cerámica la ubican en nuestro entorno más cercano.

Alicia Romero cita a Walter Benjamin, cuando en 1936 escribía que:

en la narración permanecen las trazas del narrador, como en el barro del ceramista quedan las huellas de sus manos. Si se le da alcance metafórico a lo dicho uno puede pensar que, como en otras artes ancestrales, la cerámica, sea hecha por la mano o por la máquina, guarda siempre semejanzas con la narración: tiene un rastro humano inconfundible, relata lo elemental, lo permanente, lo compartido, habla a lo comunitario. Su materia la preserva en un ritmo específico, el de

5 Zátonyi, Marta. *Una estética del arte y el diseño de imagen y sonido*. 5ª edición. Buenos Aires: Kliczkowski, 2002, p. 274

esos productos de esfuerzos duraderos y llenos de renunciamentos de aquel tiempo en que el tiempo no se contaba. Su paso por el fuego la contacta con lo incontestable. Para llegar a la sólida duración debe entregarse a su autoridad. Esto hace diferencia. En la proximidad de una historia de lo concreto reitera el vínculo fraterno que ha construido a lo largo de siglos y propone, una y otra vez, la contigüidad de la memoria⁶.

Si solo se puede ver y comprender lo que se conoce, difundir obras cerámicas y profundizar acerca de los elementos específicos del lenguaje plástico de estas, propone un cambio de modelo, en el que se integre la cerámica a las discusiones estéticas y teóricas actuales; considerando que esta integración replicará en la calidad y profundidad de las producciones cerámicas contemporáneas. Si podemos entonces, adherir a la proposición de Zátonyi: "En una obra de arte está el mundo. El mundo interior del artista y el mundo exterior. Su pasado y su presente. La posibilidad de verlo depende de nuestra capacidad y predisposición. De nuestra capacidad de preguntar a la obra. Lo difícil es hacer la pregunta, más fácil es responderla."⁷ Esperamos que estas páginas sean motor de buenas preguntas.

Bibliografía

- Arnheim, Rudolf: *Arte y percepción visual*. Alianza editorial. Madrid, 1993
- Berger, John: *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gil S.L, Barcelona, 2000.
- Cobas Fernández, Pilar; Prieto Martínez, María. *The technological chain as a methodological and theoretical tool from Archaeology* en *Acts of the XIVth UISPP Congress, University of Liège, Belgium*. Londres: Archaeopress publishers of british archeological reports, 2003.
- ECO, Umberto *La definición del arte* Ed. Martínez Roca S.A.1970 , Barcelona, 285 pp.
- Levi-Strauss, Claude. *La alfarera celosa*. Buenos Aires: Paidós, 1986
- Mukarovsky, Jan. *Función, Norma y valor estéticos como hechos sociales*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli,(s/f)
- Munari, Bruno: *¿Cómo nacen los objetos?* Gustavo Gili. Barcelona, 1993.
- Paz, Octavio, *México en la obra de Octavio Paz: los privilegios de la vista*. Fondo de Cultura Económica, México. 1987
- Ocampo, Estela. *El significado de la cerámica precolombina en: Tesoros de la cerámica precolombina: En las colecciones Barbier-Mueller*. Barcelona: Somogi, 2003. pp 63- 69
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1998, 22°

⁶ Romero, Alicia. "Los Objetos Cerámicos", en Centro Argentino De Arte Cerámico. Museo Eduardo Sívori. Museo De La Cerámica (Buenos Aires; CAAC, 2001)

⁷ Zátonyi, Marta. *Una estética del arte y el diseño de imagen y sonido*.5°edición. Buenos Aires: (p. 62) Kliczkowski, 2002

edición.

Risatti, Howard. *A theory of craft: function and aesthetic expression*. Virginia: The university of North Carolina Press. Chapel Hill. 2007

Seel, Martin. *Estética del aparecer*. Katz Editores, Buenos Aires, 2010.

Serra, Richard *Rigging in Stiles*. Kistine ed. *Process Art in Theories and Documents of Contemporary Art*. University of California, Press, Los Angeles 1996

Zátonyi, Marta. *Una estética del arte y el diseño de imagen y sonido*. 5ª edición. Buenos Aires: Kliczkowski, 2002

Zátonyi, Marta. *Diseño, análisis y teoría*. Universidad de Palermo. Librería técnica CP67 Buenos Aires, 1993

Zátonyi, Marta. *Arte y creación. Los caminos de la estética*. Capital Intelectual. Buenos Aires, 2007.

Zátonyi, Marta. *Gozar el arte, gozar la arquitectura. Asombros y soledades*. Ediciones Infinito. Buenos Aires, 2008.