

CERÁMICA CONTEMPORÁNEA

CERÁMICA DESDE NOCIONES PERFORMÁTICAS

CONTEMPORARY CERAMICS
CERAMICS THROUGH PERFORMING NOTIONS

MARIEL TARELA

marieltarela@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Abstract

At the beginning of the 21st century it seems rather impossible to relate Arts, Education and Performance without mentioning Joseph Beuys. We describe the experiences, which have been taking place since 2008 in our subject, Cátedra Taller de Cerámica Complementaria, Facultad de Bellas Artes, Universidad de La Plata [Chair of Complementary Ceramics at the Faculty of Fine Arts at the University of La Plata]. In our pedagogical approach to ceramic arts, we perform open firing ceramics, a learning experience which we consider an essential part of the teaching content of our curricula. We focus on the particular feature of these practices primarily in relation to fire.

Keywords

Education; Ceramics; Contemporary Arts

Resumen

A principios del siglo XXI resulta imposible relacionar arte, docencia y performance sin mencionar a Joseph Beuys. Describiremos las experiencias docentes realizadas a partir del año 2008 en el ámbito de la Cátedra Taller de Cerámica Complementaria de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata desde la perspectiva de prácticas performáticas. Presentaremos la metodología a través de la cual abordamos *las quemas a cielo abierto* que constituyen contenidos curriculares esenciales de nuestra Cátedra y las características particulares de estos desarrollos fundamentalmente a partir de la relación con el fuego.

Palabras clave

Educación; cerámica; arte contemporáneo

Recibido: 28/01/2016 | Aceptado: 15/04/2016



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-SinDerivar 4.0
Internacional.

«Ser un maestro es mi más grande obra de arte» (Beuys en Brüggge, 1984: 179) es una de las citas más conocidas de Joseph Heinrich Beuys, que nos resulta inspiradora a la hora de enseñar y de escribir estas palabras. Beuys fue un artista y un pedagogo alemán, nacido el 12 de mayo de 1921 en Krefeld. Estudió escultura en la Kunstakademie de Düsseldorf, donde entre los años 1961 y 1972 fue profesor universitario hasta que fue expulsado. La obra realizada en su tiempo de profesor se refiere a la relación de la pedagogía con el estudio del arte.

La figura de Beuys tiene un brillo especial en cuanto a su labor revolucionaria en el campo del arte y de la pedagogía del arte, ya que cambió totalmente el enfoque de enseñanza que se tenía hasta el momento. En su controvertido y complejo universo se desarrolló como educador, como performer, como chamán, como ambientalista y como activista político. Sus acciones constituyen un momento de discontinuidad con el arte moderno: plantea cuestiones contemporáneas, tales como que la función del arte no es brindarnos conocimiento directo, sino activar percepciones más profundas; sostiene la posición de que cada acción es una obra de arte y de que *todo ser humano es un artista*. Las obras de arte eran para Beuys tan efímeras como la vida. Por ello, nunca quiso crear obras para la eternidad, sino dar impulsos para la reflexión, en forma de instalaciones y de acciones.

En su concepción plantea la creación de la escultura social: una disciplina inexistente hasta el momento en el campo de las Bellas Artes que debería inscribirse dentro de un arte social, es decir, que cultive las relaciones entre los hombres, que una arte y vida. Toda obra de arte es social y representa una cuestión de energía y de intensidad para sanar al mundo.

En 1962 comenzó sus actividades con el movimiento neodadá Fluxus, del que llegó a ser el miembro más significativo y famoso. Durante los años setenta y ochenta desarrolló actividades en todo el mundo. Su mirada ampliada del arte, su concepción no elitista, sus acciones y sus protestas desataron debates en todo el mundo y, sin dudas, su mayor logro fue la socialización que consiguió hacer del arte, ya que lo acercó a todos los tipos de público. Murió el 23 de enero de 1986, en Düsseldorf, y se lo considera entre los más importantes y controvertidos artistas del siglo xx.

Comenzamos estas palabras mencionando a Beuys, un artista extremo, cuya vida y obra se han centrado en la intensidad y en la acción. De manera simbólica, representa las miradas a partir de las cuales desarrollaremos el tema particular del presente trabajo: el arte cerámico como práctica artística, desde la perspectiva didáctica de la tarea docente, por un lado y, por el otro, desde la perspectiva del arte contemporáneo en sus puntos de contacto con la performance.

Cerámica Contemporánea en la UNLP

Nuestra cátedra Taller de Cerámica Complementaria de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) se caracteriza por el carácter cuatrimestral de la asignatura, por una elevada matrícula y por la diversidad de disciplinas básicas de nuestros estudiantes, junto con el 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 como 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 solo 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 doce mil 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 doce mil 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 solo 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. Volvemos a citar a Beuys: «Entre el nacimiento y la muerte los seres humanos tienen trabajos colectivos que hacer en la tierra» (Beuys, 1972: s/p).

Hemos relatado en numerosas oportunidades la secuencia de acciones que conforman estas *quemadas a cielo abierto*, pero nos interesa, en esta oportunidad, analizarlas con la mirada de una práctica performática. Posteriormente a las acciones de Beuys, la performance se constituyó como un conjunto de actividades múltiples. Como campo de estudio en las últimas décadas del siglo xx, incluye 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 en las intersecciones donde los campos se fertilizan» (Schechner, 2000: 11-20).

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 reúne a su alrededor 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 quien 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 (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 quemas 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 con 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).

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?

Compartir la pasión

En síntesis, 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, 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 esta 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, volvemos a citar a 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 cubierta por medio de la agresión de la competencia y del éxito. El descubrir, el investigar y el 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

Tenemos la convicción de que al trabajar 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.

Referencias bibliográficas

- Brügge, Peter (1984). «Die Mysterien finden im Hauptbahnhof statt. SPIEGEL-Gespräch mit Joseph Beuys über Anthroposophie und die Zukunft der Menschheit». *Der Spiegel*, volumen 23, pp. 179-186. Hamburgo: SPIEGEL-Verlag.
- Foucault, Michel (2002). *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI.
- Seel, Martin (2010). *Estética del aparecer*. Madrid: Katz.
- Schechner, Richard (2000). «¿Qué son los estudios de la performance y por qué hay que conocerlos?». En Schechner, Richard. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires.
- Spinoza, Baruch (2014). *Ethik*. Berlin: Holzinger Taschenbuch.
- Tisdall, Caroline (1972). «Joseph Beuys and Heinrich Böll». En *Exhibition catalogue*. New York: mon Guggenheim Museum.

Muestra

Beuys, Joseph (1972). *Acción Barrer*. Berlín: Galería René Block.

Nota

1 «Creativity is not limited to people practising one of the traditional forms of art, and even in the case of artists, creativity is not confined to the exercise of their art. Each one of us has a creative potential, which is hidden by competitiveness and success-aggression. To recognize, explore and develop this potential is the task of the School. Creation –whether it be a painting, sculpture, symphony or novel– involves not merely talent, intuition, powers of imagination and application, but also the ability to shape material that could be expanded to other socially relevant spheres» (Beuys en Tisdall, 1972: 278). Traducción de Alicia Romero y de Marcelo Gimenez.