
UN HORNO CERÁMICO DE SEISCIENTAS BOTELLAS

Tradición e innovación en cerámica contemporánea

A SIX HUNDRED BOTTLE CERAMIC KILN Tradition and Innovation in Contemporary Ceramics

MARIEL TARELA

marieltarela@gmail.com

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

Recibido 02/05/2017 | Aceptado 16/08/2017

Resumen

En la cerámica contemporánea conviven en tensión los valores de tradición y de innovación. Esta es producto de complejas colaboraciones entre ceramistas e industria, artesanos y arquitectos, artistas y alfareros, que con una aproximación fenomenológica han usado la arcilla como medio de improvisación, como modo de expresión no intelectual, como búsqueda de lo experiencial por el placer de hacer más allá del diseño cerebral de la forma. En el contexto de las prácticas de arte cerámico actuales presentamos una investigación plástica de enero de 2017, una experiencia inigualable para la incorporación sensible del proceso cerámico.

Palabras clave

Cerámica; arte contemporáneo

Abstract

In contemporary ceramics, tradition and innovation values coexist in tension. This is a product of complex collaborations between ceramicists and industry, craftsmen and architects, artists and potters. They have used clay with a phenomenological approach, as a means of improvisation, as a non-intellectual mode of expression, as a search for the experiential in clay, for the pleasure in making beyond the cerebral design of the form. In context of contemporary ceramic art practices we present a plastic research from January 2017, a unique experience for the sensitive comprehension of the ceramic process.

Keywords

Ceramics; contemporary arts



La cerámica es un hacer ancestral relacionado con funciones fundamentales —utilitarias, simbólicas y estéticas— desde el origen de toda cultura. Se caracteriza por una marcada perspectiva dialógica entre el pasado y el presente y continúa indisolublemente vinculada con nuestra cotidianeidad en muy diversos ámbitos. En una disciplina que data de unos veinte mil años, según los registros publicados hasta la fecha, conviven en tensión los valores de tradición y de innovación. La práctica artística de la cerámica contemporánea en el siglo XX y en las primeras décadas del siglo XXI no ha sido ni es ajena a este sistema: se percibe con claridad que en aquellos lugares donde la tradición está resistentemente arraigada florecen con más fuerza las propuestas de vanguardia.

Nuestro propósito es desplegar el escenario de las principales problemáticas del arte cerámico contemporáneo para acercar al lector la experiencia de un horno de seiscientas botellas, producto de una investigación plástica que tuvo lugar en enero de 2017.

Problemáticas de la cerámica contemporánea

En el transcurso de todo el siglo XX el lugar relativo de la cerámica artística dentro del campo de las artes plásticas fue cambiando. A lo largo del siglo, mientras algunas tradiciones locales o regionales desaparecieron, otras se transformaron en portadoras de potentes significados y de continuidad cultural.

En la Argentina, el desarrollo de lo que se considera *arte cerámico contemporáneo* no se fundó en una profundización o en una resignificación de la vasta herencia de la cerámica precolombina, ni sus particularidades estéticas o formales. La gestación de la cerámica contemporánea argentina comenzó a fines de los años cincuenta en grandes centros urbanos. No fue el resultado de una larga tradición disciplinar, sino más bien un reflujó de la periferia a partir de desarrollos surgidos desde comienzos del siglo XX en Europa, cuando una enorme cantidad de artistas de otras disciplinas comenzaron a ocuparse de la cerámica: pintores como Pablo Picasso, Joan Miró y, más tarde, Cindy Sherman, Lucio Fontana, Miquel Barceló; escultores como Tony Cragg y arquitectos como Thorvald Bindesbøll, Isamu Noguchi y Peter Behrens.

Los ceramistas del siglo XX tuvieron plena conciencia de crear obra para las vitrinas, los coleccionistas, el uso doméstico, los espacios de museo y las galerías de arte o para los interiores y exteriores de los edificios. La cerámica ha sido usada en instalaciones y en *performances*. Las producciones de las primeras décadas de este siglo hacen evidente la necesidad de pensar en otro tipo de contextos y de dispositivos de exhibición.

La cerámica contemporánea es producto de complejas relaciones. Existen colaboraciones entre ceramistas e industria, artesanos y arquitectos, artistas

y alfareros. Estas colaboraciones están mediadas por galerías, por el estado, por instituciones académicas y por relaciones de amistad que a menudo revelan las jerarquías implícitas del valor agregado del diseño, la decoración o la manufactura de un objeto. Muchos temas son recurrentes, muchas preguntas postuladas por artistas de distintas generaciones parecen paralelas, sin embargo, la cuestión acerca de la cerámica como una disciplina única o como series de disciplinas que utilizan el mismo material ha sido abordada a lo largo de todo el siglo en exposiciones y publicaciones.

La plasticidad de la arcilla siempre ha atrapado el interés de los artistas. Al mismo tiempo, trae consigo el estatus y la valoración de la misma. Nos preguntamos, entonces, ¿no será precisamente la percepción de la arcilla como material poco costoso lo que ha permitido a tantos artistas utilizarla libremente como vehículo para exploraciones y digresiones formales? y ¿no será esa liberación de las expectativas materiales y técnicas, lo que ha hecho estos trabajos tan innovadores?

La relación entre cerámica y escultura ha sido particularmente compleja durante el siglo XX. La pregunta contemporánea acerca de si existe la escultura cerámica emergió de los debates de los primeros veinte años del siglo en torno a las virtudes de modelar en arcilla frente a esculpir piedra. Ante a la resistencia de la piedra, la infirmitad de la arcilla y la posibilidad de trabajarla velozmente fue valorada; esto también implicó, en ocasiones, su descripción como un material *falaz*. Muchos escultores, como los expresionistas alemanes Ernst Ballach o Paul Rudolf Henning, hacen hincapié en la arcilla como material primario escultórico y argumentan que los escultores han estado *ciegos* frente a ella, porque aunque siempre la han usado para modelar en el proceso de vaciado, los modelos de arcilla son destruidos. Sostienen que la arcilla tiene características particulares y que la horneada conserva una espontaneidad que es única.

Paul Gauguin comenzó a hacer vasijas y esculturas de arcilla en la década de 1880. Al comienzo, trabajaba sobre formas ya torneadas, pero rápidamente prefirió construir él mismo a mano, sin apelar al uso del torno alfarero en sus piezas. Con esta forma de trabajo, si se quiere arcaica o primitiva, el artista reforzó su concepción acerca de la cerámica como un *arte central* más que como un apéndice decorativo de otras *artes mayores*. Este dato habilita otro modo de aproximación a su propuesta escultórica. En palabras de Gauguin: «No hace falta decir que Sèvres ha matado a la cerámica [...]. Con los indios americanos era un arte central. Dios le dio al hombre un poco de barro, con un poco de barro hizo metal y piedras preciosas, con un poco de barro y un poquito de genio» (Bodelsen, 1967: 217-227).

Muchos artistas y escultores, desde Henri Matisse hasta Roy Lichtenstein, han partido de la vasija cerámica en sus obras y otros tantos han tratado de distanciarse específicamente de la noción de vasija, entendiéndola como un lugar común que podía contaminar las aspiraciones de que su trabajo fuera visto como escultórico. Una cuestión de status entre escultores, cuyas

posibilidades de exponer son más y mejores que las de los ceramistas. La relación entre esos escultores y sus colaboradores ceramistas siempre estuvo desatendida, los ceramistas han sido directamente invisibilizados. Aun los proyectos más lúdicos de Miró o de los fauvistas necesitaron de los profundos conocimientos del ceramista Llorenz Artigas para hornear y esmaltar: las obras cerámicas de Gauguin nunca hubieran existido sin el acompañamiento del gran ceramista francés Ernst Chaplet. Los escritos sobre cerámica han ayudado a crear o a delimitar los espacios en los que ésta opera. Muchos de los debates acerca de su valor en el cambio del siglo XIX al XX se centraron en la relación entre las técnicas de elaboración empleadas en las grandes fábricas europeas y americanas de cerámica y la producción artística. La alfarería artística floreció a finales del siglo XIX en América, Europa y Gran Bretaña. Una vasija artística podía ser producida por diversas manos: alguien torneaba la vasija, otro retorneaba, los esmaltes eran preparados por unos y aplicados por otros, las decoraciones y dorados y ornamentos por otros, etcétera. El uso del laboratorio era bien conocido. En los últimos treinta años del siglo XIX, Sèvres fue el centro de experimentación por excelencia en técnica cerámica. El lenguaje utilizado para describir esas cerámicas era el de los arcanos, el de los secretos de los alfareros, el del conocimiento omitido. Una leyenda popular en el siglo XIX era la del alfarero chino que se había metido dentro de un horno para lograr un esmalte trascendente y particular y había transformado su vida en parte del esmalte. Podría decirse que la alfarería artística era un escenario para demostrar las habilidades técnicas. El autor de la obra era el diseñador, quién estaba a cargo de dirigir a la cantidad de trabajadores excelentemente calificados de la fábrica. Era él quien firmaba en la base de la vasija. El movimiento de Artes y Oficios cumplió con la tarea de educar al público acercándole *buen diseño* y fue por eso que introdujo la alfarería artística. Pero estas vasijas no estaban destinadas a los mercados populares. Regularmente eran objetos caros que reflejaban una diversidad de influencias desde moriscas hasta orientales. A comienzos del siglo XX emergió la idea de que una sola persona debía poseer todas las habilidades para realizar cerámica. Así nació la cerámica de estudio. La búsqueda de lo experiencial en arcilla —por el placer que se siente al hacer y que se extiende mucho más allá del diseño cerebral de la forma— fue uno de los grandes temas de la cerámica del siglo. Se trató de una aproximación fenomenológica: artistas y alfareros usaron la arcilla como medio de improvisación, como un modo de expresión no intelectual. Las vasijas del ceramista norteamericano George Ohr de los primeros años del siglo, hechas en el torno y luego descentradas, plegadas, pinzadas, apretadas; la pared de arcilla construida por el escultor americano-japonés Isamu Noguchi en 1950 en su estudio en Japón; la cerámica del grupo CoBra; todos contribuyeron a abrazar esta idea de la arcilla como material de *expresión directa*.

También hay otras cerámicas cuyo significado yace en la cita cultural. Esto ha conducido a menudo a instancias de sinergia. La vanguardia floreció y florece en el centro de actividades tradicionales: la cerámica de Yagi Katzuo destacándose en la proximidad de sus pares más tradicionales; Lucio Fontana estrellándose como un minotauro entre las vajillas de todos los reyes de Francia en la manufactura Sevrés; las rosas de porcelana cruda de Clare Twomey deshaciéndose tan inexorablemente como el oficio de las mujeres de *Stock-on-trent*; la obra cerámica de José Gurvich en el constructivismo uruguayo; la ronda de ángeles de Vilma Villaverde que va a poder apreciarse en su primera exhibición individual en China este año. No es una coincidencia que la escuela líder en cerámica contemporánea de ese país esté ubicada en Jingdezhen, el centro tradicional de producción de porcelana. Las tradiciones no son inertes: a lo largo de los seis hornos antiguos de Japón, los principales centros de producción de la cerámica para la ceremonia del té, hay ceramistas de vanguardia trabajando sobre la misma imaginería icónica.

El uso no canónico de la arcilla fue acrecentando un valor particular: la cerámica del expresionismo a principios del siglo XX, el grupo sodeisha — movimiento de posguerra en Japón— y el uso de arcilla cruda a fines del siglo. Para algunos el uso de la arcilla se convirtió en la recuperación de la materialidad no mediada. El poderoso sentido de la arcilla como *tierra*, como la gran carencia de forma, les permitió un tipo de expresión que no podían alcanzar con otros materiales. La idea de *volver a la tierra* trajo consigo el sentido casi visceral de haber sido separados, alienados o desconectados de la tierra, del territorio y de la cultura.

La implicación completa, casi cenestésica, en el proceso de proyección sobre el acto de torneear supone una retirada de las minucias del mundo en un acto de creación original. Esta es la identificación del alfarero con la vasija: la pérdida de sí mismo al convertirse en *uno* con la obra. Para muchos de los ceramistas de estudio de los años cincuenta, que abrazaban los lineamientos estéticos y filosóficos del ceramista Bernard Leach, torneear era un acto de recuperación y estaba altamente implicado con la vida interior. De este modo, la tarea de torneado pasó de ser una actividad menor a convertirse casi en un ejercicio con resonancia espiritual.

Se puede decir que el extraordinario interés en las instalaciones que se desarrolla a fines del siglo XX y principios del siglo XXI — como son presentadas las cerámicas en galerías — refleja los movimientos de la escultura para traer al primer plano cuestiones de montaje.

Al hacer instalaciones, sean *naturaleza muerta*, agrupaciones de objetos o cubrir el piso de una galería con barbotina líquida, etc los ceramistas ganan el control de enmarcar sus obras como obras de arte.

En el otoño de 2013, el centro de escultura Nasher presentó una exposición titulada *Volver a la tierra: escultura cerámica de Fontana, Melotti, Miró, Noguchi, y Picasso, 1943-1963* que se focalizó en el creciente interés por la

cerámica de artistas de la vanguardia durante ese período. En respuesta a una variedad de impulsos personales y circunstancias históricas, Lucio Fontana, Fausto Melotti, Joan Miró, Isamu Noguchi y Pablo Picasso produjeron significativos corpus de trabajo en cerámica, que involucraban el material de una manera novedosa, inventiva e incluso radical, al desafiar los límites entre las disciplinas. Las obras de la exposición pueden considerarse ejemplos radicales del potencial expresivo de la arcilla cocida y allanaron el camino para el resurgimiento de la cerámica en el arte contemporáneo de hoy.

La idea de reconexión con un orden natural mediante el trabajo se ve en el ámbito de la cerámica de estudio. Mientras quedan reductos en los que todavía se mantienen posiciones arraigadas (donde una técnica, un canon obras o una actitud hacia la producción todavía se considera normativa) es más difícil que nunca hablar de una sola disciplina. La cerámica contemporánea ha sido mucho más que una representación doméstica. Desde las grandes exposiciones hasta los encuadres posmodernos de objetos, la cerámica ha mostrado su cara pública e interrogativa. La intersección entre arquitectura, cerámica e instalación escultórica ha sido un área clave de exploración. Hay ejemplos que capturan la tensión entre el objeto aislado y los agrupamientos de formas múltiples.

Desde la exposición de porcelana masiva realizada por Lily Reich en 1934, pasando por el comienzo del control del arte por los nazis, por la obra *Happy Curios*, de Ken Price en Los Ángeles de 1970 (instalación de coloridas piezas cerámicas en muebles de madera, repisas, etcétera, como clara alusión al arte popular mexicano) y por Antony Gormley con su proyecto *Field* (Campo) (1989 a 2003), hasta Piet Stockmann y sus instalaciones al aire libre con barbotina cruda de fin de siglo hay una historia alternativa del montaje formal del arte cerámico: la cerámica no necesita ser benigna, la demanda que debe atender es una función social. Esta concepción describe los esfuerzos de los ceramistas de los sesenta y los setenta por politizar los modos en que la cerámica se hacía y se exhibía.

La cuestión de la reconexión con la tierra inspira todas las técnicas de horneado que no pueden ser completamente controladas. Las horneadas de leña y el raku, ambas técnicas ancestrales, reviven en el mundo actual de la cerámica y constituyen una nueva búsqueda. El poeta francés Paul Valery escribió en su ensayo *Sobre la eminente dignidad de las artes del fuego*:

Pero toda la vigilancia del noble trabajador del Fuego, todo lo que su experiencia, su ciencia del calor, de los estados críticos de las temperaturas de fusión y de reacción le hacen prever, dejan subsistir en medida muy grande la noble incertidumbre (Valery, 1999: 90).

Es decir —aun hoy con los avances tecnológicos que permiten controlar con mayor exactitud los procesos de transformación de la arcilla en cerámica y

cuando han transcurrido milenios desde las primeras cerámicas producidas por el hombre—, la relación del ceramista con el fuego continua viva, cargada de emocionalidad y es la prueba dramática y decisiva de su saber.

Hornos

En el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires tiene lugar en estos días la primera exhibición unipersonal del artista Gabriel Chaile. *Patricia* es la impactante escultura que le da nombre a la exposición, una diosa-horno de adobe de aproximadamente trescientos cincuenta centímetros de altura y doscientos centímetros de diámetro que se ubica en el centro de la sala. En ella reconocemos una figura materna, una cerámica antropomorfa de la cultura candelaria de Tucumán y un horno de barro para hacer pan, todos elementos vinculados a la fertilidad, a la historia del arte, al alimento y a la historia de vida del autor.

A partir del concepto de *homo* podemos establecer múltiples asociaciones. El horno es para un ceramista mucho más que un artefacto indispensable para transformar la arcilla en cerámica. El horno es, en cualquiera de sus variantes, el hogar del fuego, el que posibilita consolidar experiencia a partir de la práctica constante en conocimiento profundo, el que dialoga con el ceramista a través de la materia, siempre que este sea capaz de escuchar. Como sostiene Paul Valery (1999), el horno es el que hace que el fuego con vitalidad e independientemente de todo control, cálculo y conocimiento del oficio que el ceramista tenga, siga haciéndolo contener la respiración en el instante previo a inspeccionar su contenido. La construcción de cualquier horno cerámico supone, además, una práctica colectiva con alto contenido simbólico.

Por todo esto, no es extraño que los ceramistas construyamos hornos apasionadamente. Guillermo Mañé y Nicolás Rendtorff se encuentran entre los primeros en experimentar con hornos de botellas en la Argentina. Este horno está construido con botellas de vidrio acostadas unas sobre otras y unidas con barro. Tiene muchas particularidades, pero probablemente la que resulta más excitante es la posibilidad de ver el fuego todo el tiempo a través de las botellas. Asimismo, la quema en un horno de botellas es una experiencia de conocimiento inigualable a la hora de visualizar directamente y, de este modo, comprender el comportamiento de los materiales sometidos a la acción del fuego, vale decir, la incorporación sensible del proceso cerámico. Pero hay algo más que eso, el fuego no es virtual: convoca. Reunidos alrededor del fuego nuestros cuerpos comprenden mediante todos los sentidos, no hay división entre teoría y práctica, se da una síntesis de ambas.

Un horno de seiscientas botellas

Nos ubicamos en el Balneario Orense, también conocido como Punta Desnudez, una localidad del partido de Tres Arroyos, en el sur de la provincia de Buenos Aires, Argentina. Es un lugar agreste, virgen, donde las dunas naturales edifican la costa y los fuertes vientos la modifican día a día. Las playas extensas forman un círculo, por lo que se puede contemplar al sol salir y ponerse en la inmensidad del mar. Mis bisabuelos inmigrantes de Guipúzcoa vivieron en el campo y en el pueblo de aquí. En este lugar nació mi abuela paterna y pasó todos los veranos de su infancia, al igual que mi padre los suyos, yo los míos, mi marido todos los veranos desde que estamos juntos y, hasta el momento, mis hijos todos los propios [Figura 1].



Figura 1. Comienzo de la construcción del horno

Junto a la Casa de Hurtado, que data de 1930 (una de las primeras del balneario y que alberga al centro cultural Francisco Hurtado y a la oficina de turismo), construimos, el 29 de enero de 2017, un horno de seiscientas botellas. Fue una construcción colectiva: nos dividimos en distintos grupos para juntar las botellas por las calles de la villa durante semanas, palear la tierra que habían dejado a un costado de la plaza las moto niveladoras, cargar unas cuantas filas de ladrillos y una parrillita, recolectar gran cantidad de leña, ramas tiradas y piñas del pinar, clasificar las más de seiscientas botellas por color y tamaño o ensuciarnos las manos con el barro gredoso de la plaza mezclado al treinta por ciento con arena del Balneario Orense y esparcirlo encima de las botellas para luego colocar otra fila de las mismas [Figura 2].



Figura 2. Horno terminado

A las ocho de la noche comenzó a arder el fuego y el máximo esplendor se alcanzó una vez puesto el sol, cuando comenzaron a brillar los colores de las botellas verdes, marrones y traslucidas y, con ayuda del viento y el buen tiraje, furiosas lenguas de fuego salieron por la boca del horno [Figura 3].



Figura 3. Horno templándose al atardecer

Al comienzo, templamos lentamente el horno para secar la greda mezclada con la arena y para impedir que el choque térmico hiciera estallar las botellas. Una vez que la estructura de barro estuvo seca y las botellas templadas comenzamos a agregarle ramas y piñas intensamente. Los pasantes se acercaban atraídos por el fuego del horno, se los invitaba a participar arrojando *su piña de los deseos*, introduciéndola por la boca y no por la leñera. Funcionaba casi como un ritual de iniciación: a partir de ese momento, todos permanecían allí alrededor, preguntaban de qué se trataba y unos minutos más tarde eran ellos los que aclaraban las dudas de los siguientes recién llegados. La primera asociación fue con comida: «¿Qué se puede cocinar en este horno?». Luego surgieron preguntas relacionadas con la resistencia de los materiales: «¿No explotan las botellas?», «¿se puede llegar a derretir todo como lava de un volcán?». Y, por último, acerca de la ocupación del espacio urbano: «¿Esto va a quedar acá para siempre?», «¿esto lo vamos a hacer muchas veces?». Entre grandes y chicos se reunieron más de doscientas personas alrededor del fuego. Otros tantos pasaban lentamente por la costanera y estiraban el cuello desde la ventanilla del coche. Para las dimensiones del lugar se trató de una verdadera multitud [Figura 4].



Figura 4. Horno en llamas

El fuego no es virtual: convoca. Los que, hipnotizados por el fuego, no pudieron apartarse hasta horas después fueron relatando todo tipo de vivencias y experiencias personales con la cerámica, con el vidrio, con los viajes realizados, con el arte y las diferentes culturas. Reunidos alrededor del fuego, nuestros cuerpos comprenden mediante todos los sentidos, no hay división entre teoría y práctica, se da una síntesis de ambas.

Podemos describir este proyecto en términos performáticos si 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* específicos: la combinación de estas playas únicas, la familia, los amigos, un atardecer increíble, la comunicación junto con la pasión por el las artes del fuego.

El fuego ha acompañado al hombre en su proceso evolutivo, ha ayudado a su desarrollo, a su transporte, a su abrigo, al cocido de alimentos, a sustentar material y metafóricamente la construcción de cultura desde las cavernas hasta la actualidad. Ese momento esencial del efecto del fuego que convierte lo crudo en cocido, la arcilla en cerámica, que nos enfrenta a la cuestión inexorable de las transformaciones que no tienen retorno, el tiempo que no se puede volver atrás y la finitud de lo humano, solo puede comprenderse con el cuerpo y desde el cuerpo.

La construcción tomó ocho horas, implicó una base de unos setenta y cinco ladrillos, diecisiete filas de treinta y seis botellas cada una —en la base se usaron las botellas más grandes y en la boca las más pequeñas—. Las dimensiones fueron ciento sesenta centímetros de diámetro en la base, ciento cuarenta y cinco de altura y alrededor de ochenta centímetros de diámetro en la boca.

Un horno cerámico de seiscientas botellas | MAREL TARELA

El 30 de enero por la mañana, después de terminar de enfriar el horno que habíamos apagado muy entrada la noche anterior, algunos pasantes se llevaron como recuerdo botellas deformadas, con el cuello largo y doblado por la temperatura de alrededor de ochocientos grados centígrados alcanzado. Rápidamente desarmamos todo para que no quedaran rastros materiales de la apasionada noche, para que ella solo sobreviviera en lo inmaterial, en la emoción compartida de todos los que habíamos estado al calor del horno, en la velocidad que habían tenido las imágenes al propagarse como fuego por canales electrónicos [Figura 5].

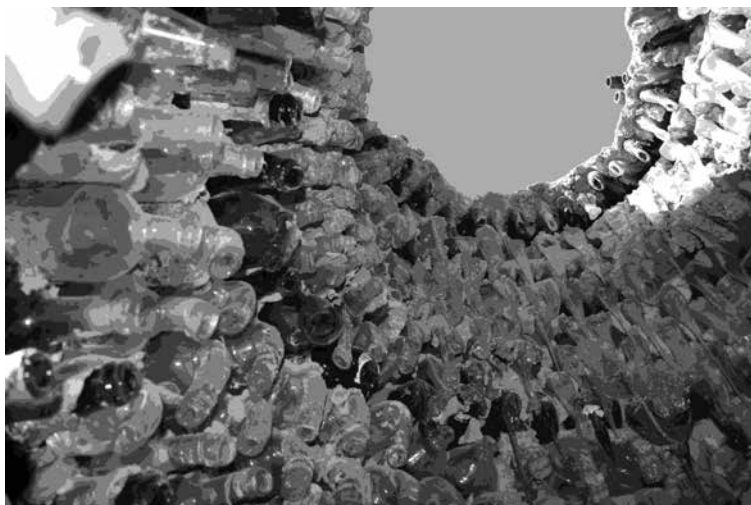


Figura 5. Horno quemado

Conclusiones

El arquitecto Frank Gehry diseñó el Museo Ohr-O'Keefe que, desde 2010, alberga la obra cerámica de George Ohr. El ceramista *loco* de Biloxi, rechazado durante su vida por diversas instituciones, tiene su propia institución en Mississippi. Diseñada por un arquitecto prominente, consta de cinco edificios —en cuyo interior sigue vivo un roble añoso— concebidos para bailar, del mismo modo que lo hacían las vasijas de Ohr. Esto no vuelve a sus obras más simples de ser exhibidas, no las hace menos controvertidas, ni más bellas, pero sugiere que los objetos que no encontraron su lugar en mundos de cerámica previos ahora tienen una pretensión de centralidad.

En nuestro país, y hasta los últimos años de su vida, el ceramista Leo Tavella no se cansaba de relatar la cantidad de ocasiones en las que le habían devuelto, desde los salones de escultura, obras cerámicas que claramente no habían sido desembaladas. Es decir, la mera materialidad cerámica hacía que

no fueran juzgables como esculturas. Sin embargo, en 1961, Tavella recibió la primera mención en escultura por su *Figura de hombre* en el Salón Nacional de Artes Plásticas en Buenos Aires.

El Centro Argentino de Arte Cerámico —fundado en 1958 por ceramistas entre los que se encontraba Tavella— logró, en primer lugar, que en 1976 se incluyera la disciplina Cerámica dentro del Salón Nacional de Artes que se celebraba anualmente desde 1911. En el año 2000, el salón cambió su nombre por *Salón Nacional de Artes Visuales* y los premios de cerámica se homologaron con los de las otras disciplinas, ya que hasta ese momento eran notablemente menores.

En los primeros días de abril de este año, y nuevamente mediante el Centro Argentino de Arte Cerámico, se ha cursado un nuevo pedido a la legislatura porteña para la inclusión de la disciplina Cerámica en el tradicional salón Manuel Belgrano. Entre los argumentos presentados a tal fin pueden contarse: 1) que la enseñanza superior de Cerámica existe en nuestro país desde la década del cuarenta y la enseñanza universitaria de Artes Visuales, con orientación en Cerámica, desde la década del sesenta; 2) que somos un país pionero en América Latina en generar artistas ceramistas; 3) que la Cerámica artística en la Argentina está instalada en el centro de las producciones de nuestras Artes Visuales, donde tanto artistas ceramistas como no ceramistas la utilizan como su soporte expresivo, logrando importantes reconocimientos a nivel nacional e internacional. Por ejemplo, el Premio Braque 2017 (Muntref, Centro de Arte Contemporáneo, Museo de los Inmigrantes), donde el Primer Premio y la Primera Mención son obras cerámicas. La respuesta a este pedido se hace esperar, pero hay señales que indican que los contextos cambian.

El marco de un salón tradicional, bajo los lineamientos del arte del siglo XIX, no es apropiado para albergar, por ejemplo, las esculturas de fuego de Nina Hole de los primeros años de este siglo, las *performances* de Allison Fall, las intervenciones a puro cuerpo en el paisaje de Alexandra Engelfriet, las instalaciones de Edmund de Waal, la obra performática *Relación de dependencia*, de Andrés Aizicovich, ganadora del premio Braque 2017, ni el horno de seiscientas botellas que presentamos en enero de este año. Se requiere otro tipo de dispositivos porque la intención no es generar ámbitos para la mera contemplación.

Aunque la cerámica existe en un campo expandido y complejo cada generación deberá, por sí misma, sentir la complejidad y la expansión de este campo separándose del pasado, desconfiando de la habilidad de la generación precedente para renovar el arte cerámico. Muchos de los debates que emergieron en el cambio del siglo XIX al XX continuaron vigentes en el cambio del siglo XX al XXI. El lugar de la técnica al interior del arte cerámico, el estatus de los objetos hechos de cerámica en contextos definidos por el mundo del arte, la atracción por la arcilla de escultores, artistas, diseñadores y arquitectos, son todos temas que siguen en constante debate.

Como otras artes, la cerámica tiene el poder de transformarse, conmover, irritar e inspirar, y la capacidad de redefinir los lugares en los que elige estar. Las prácticas artísticas en la contemporaneidad se dan de múltiples modos, todos ellos valiosos, sea esto dentro del arte cerámico o dentro de las otras artes. Justamente la función del arte y de los artistas es la de proponer, desde la creatividad, soluciones alternativas a los problemas que las sociedades no han podido resolver. En este sentido, los límites entre las disciplinas tienden a desdibujarse para dar lugar a creaciones colectivas e interdisciplinarias.

Referencias bibliográficas

- Bodelsen, Merete (1967). «Gauguin Studies». *Burlington Magazine*, CIX/769, pp. 217-227. London: The Burlington Magazine Publications.
- Valery, Paul (1999). *Piezas sobre Arte*. Madrid: Antonio Machado.