

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**DEPARTAMENTO DE ESCULTURA**



**TESIS DOCTORAL**

**Ensayo para el establecimiento de un vocabulario crítico del proceso  
cerámico**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Ana María de Matos Carrasco

DIRIGIDA POR

Francisco Calvo Serraller

**Madrid, 2001**

ISBN: 978-84-8466-172-6

© Ana María de Matos Carrasco, 1992

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE ESCULTURA

"ENSAYO PARA EL ESTABLECIMIENTO DE UN  
VOCABULARIO CRITICO DEL PROCESO CERAMICO"



BIBLIOTECA U.C.M.



5308296289

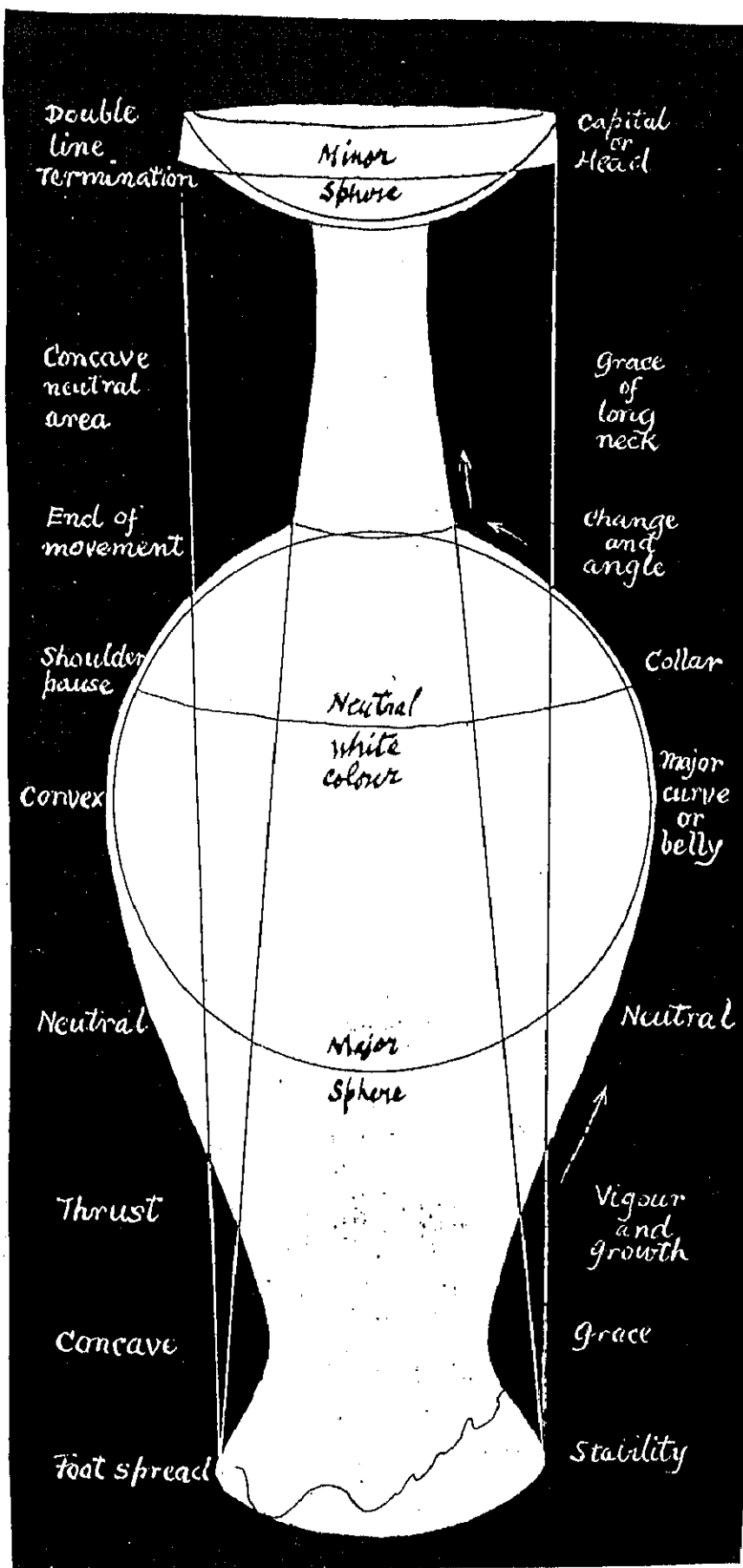
Tesis presentada para la obtención del título de Doctora por D<sup>a</sup>. Ana Maria De Matos Carrasco dirigida por D. Francisco Calvo Serraller, catedrático de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, actuando de ponente D. Francisco Toledo Sanchez, catedrático de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

MADRID, 1992.



R.º T 114

I  
N  
D  
I  
C  
E  
  
G  
E  
N  
E  
R  
A  
L



Bernard Leach

PROLOGO ..... 10

**PRIMERA PARTE:**

I. EL TORNO: UN SISTEMA DE ORDEN

I.1 El torno de alfarero ..... 16

I.1.1 Tipos de tornos ..... 16

I.2 El oficio y su técnica ..... 18

I.2.1 El amasado ..... 19

I.2.2 El centrado ..... 20

I.2.3 Apertura de la pella ..... 20

I.2.4 Elevación del cilindro ..... 21

I.2.5 Formación de una vasija ..... 21

I.2.6 El pulido ..... 22

I.2.7 Uso de las distintas partes de la mano ..... 23

I.2.8 Diferentes sistemas ..... 23

I.3 Origen neurológico de las acciones de la manos ..... 24

I.4 Principios de la composición ..... 26

I.4.1 Elementos principales ..... 26

I.4.2 Morfología de los elementos ..... 28

I.4.3 La estructura ..... 28

I.4.3.1 La simetría ..... 28

I.4.4 Las curvas ..... 30

I.4.5 El eje de giro ..... 31

I.4.5.1 Propiedad general de las superficies de revolución ..... 32

I.4.6 El perfil ..... 32

I.4.7 El centro ..... 33

I.5 Notas ..... 36

II. LA INTERPRETACION DE LOS CERAMISTAS

II.	La herramienta y su influencia .....	41
II.1	Angel Garraza .....	41
II.2	Arcadio Blasco .....	43
II.3	Benet Ferrer .....	45
II.4	Carmen Sanchez .....	47
II.5	Eduardo Andaluz .....	49
II.6	Elena Colmeiro .....	50
II.7	Isabel Barba Formosa .....	51
II.8	Joan Cots .....	53
II.9	Lluís Castaldo .....	54
II.10	MADOLA (M <sup>o</sup> Angeles Domingo La Plana) .....	56
II.11	Miguel Vázquez .....	57
II.12	Nuria Pié .....	58
II.13	Xoan Anleo .....	59
II.14	Notas .....	61

III. EL OFICIO EN EL ARTE

III.1	Crítica del sistema .....	63
III.1.1	Identidad y reconocimiento .....	64
III.2	El vaso, un espacio para la creación .....	70
III.2.1	El valor expresivo de la función .....	70
III.2.2	El silencio .....	72
III.2.3	La decoración .....	73
III.2.3.1	Niveles decorativos según el sentido oriental .....	76
III.2.3.1	El ornamento .....	76
III.3	Referencias formales para la composición .....	78
III.3.1	La repetición del perfil .....	78
III.3.2	La repetición en el diseño .....	78
III.3.3	La forma clásica del vaso .....	80
III.3.4	La deformación y el expresionismo .....	80
III.3.5	La interpretación .....	81
III.4	Notas .....	82

SEGUNDA PARTE:

IV FUNDAMENTOS PARA UN CAMBIO: LA INDUSTRIA

IV.1	Fundamentos para un cambio de valores .....	88
IV.1.1	La necesidad del cambio .....	89
IV.1.2	Los avances tecnológicos .....	89
IV.1.3	Los cambios en la decoración .....	90
IV.2	El problema industria-artista .....	93
IV.3	El resurgir de la vfa tradicional de la cerámica .....	95
IV.3.1	La denuncia de John Ruskin .....	97
IV.4	La renovación del arte industrial .....	99
IV.4.1	Willian Morris .....	99
IV.4.1.1	Referencias académicas para un "arte menor" .....	101
IV.5	El taller Omega .....	102
IV.5.1	La autenticidad del objeto .....	103
IV.6	El nuevo concepto del diseño .....	104
IV.6.1	La cerámica en Weimar .....	105
IV.7	La herramienta industrial .....	106
IV.7.1	La industria y el ceramista .....	106
IV.8	Objetivos del diseño .....	108
IV.8.1	Una nueva consideración estética .....	110
IV.9	Notas .....	113

V. LA INFLUENCIA JAPONESA

V.1	Un nuevo concepto .....	118
V.1.1	El interés por la cerámica .....	119
V.2	Los primeros ceramistas modernos .....	120
V.3	Las agrupaciones artísticas .....	122
V.3.1	Gauguin-Chaplet .....	124
V.3.2	La relación artesano-artista .....	125
V.3.3	Personalidad e identidad: Llorens Artigas .....	126
V.4	Notas .....	130

VI. FUNCION DEL VALOR TRADICIONAL

---

VI.1	La determinación teórica .....	135
VI.2	El artista ceramista .....	136
V.3	El final de la tradición .....	139
VI.3.1	La individualidad del estudio .....	140
VI.3.2	Interpretación y liberación .....	141
VI.3.2.1	Influencia de Leach en los Estados Unidos .....	142
VI.3.2.2	Una actitud radical en contra de la herramienta .....	142
VI.3.2.3	Relación crítica de una divergencia artística .....	143
VI.4	El artesano desconocido .....	144
VI.4.1	Ver y conocer .....	145
VI.4.2	La creación de un motivo .....	145
VI.4.3	La belleza de lo irregular .....	147
VI.4.4	La belleza y su relación con el oficio y el artista .....	148
VI.5	La ceremonia del té .....	150
VI.6	La estética Zen .....	151
VI.6.1	Las siete características del Zen .....	153
VI.7	El cuenco Kiezaemon Ido .....	156
VI.8	El sentido de una artesanía .....	157
VI.9	Notas .....	160

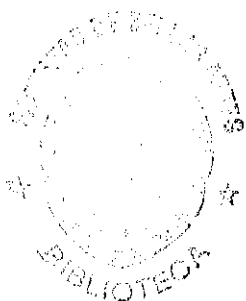
VII. DE LO ARTESANO A LO ARTISTICO

---

VII.1	El final del virtuosismo .....	165
VII.2	Algunas consideraciones sobre las técnicas cerámicas .....	166
VII.2.1	La técnica: una cuestión de ritmo .....	167
VII.2.2	El rakú .....	170
VII.2.3	Ritmo contemporáneo en la cerámica tradicional .....	172
VII.3	La estructura y el concepto .....	173
VII.3.1	Identificación de las siete características con el torno .....	173
VII.3.2	La recuperación del vaso .....	175
VII.3.3	La atracción de la estética .....	176
VII.3.4	Crítica de la tradición de Leach .....	178
VII.3.5	El artista ceramista bajo la estética zen .....	179
VII.4	El problema de la libertad .....	182
VII.4.1	La elección .....	184

VII.5	Notas .....	186
EPILOGO	.....	191
	Notas .....	202
ANEXO	.....	204
BIBLIOGRAFIA	.....	220

P  
R  
O  
L  
O  
G  
O



Este ensayo centrado en el análisis y crítica de la cerámica contemporánea se ha concretado en uno de sus objetos arquetípicos más conocido y contradictorio en su valor artístico: el vaso. El tema se describe a través de una visión panorámica que trata de reconocer los valores y elementos creativos del elemento partiendo de su origen artesanal.

Debido a la extensión y novedad se comprenderá que exista un inmenso vacío de información y descripción artística del fenómeno, no así de su práctica de la que el lector podrá encontrar una amplia documentación ilustrativa de todas las actividades de los procesos a través de la realización y ejecución.

Gran parte del desconocimiento de la cerámica como disciplina artística en nuestro país, atiende a una inadecuación de su actividad en un conocimiento más manual que mental, o dicho de otro modo, al torno de alfarero, la química para la fabricación de pastas y esmaltes, someramente al diseño, el dibujo, técnicas de reproducción y manufactura, y casi solapadamente a la composición, a las leyes del lenguaje plástico, imprescindibles para el creativo y el artista, aunque más irrelevantes para el artesano. No obstante, en un panorama como el que describimos, han surgido artistas muy destacados como Elena Colmeiro, Benet Ferrer, Argelina Alós, Magda Martí-Coll, aunque muchos otros proceden o han pasado posteriormente, por la educación estética de las bellas artes, que acentúa el sentido individualista en el estudio, los casos son numerosos: Luis Castaldo, Angel Garraza, Madola, Arcadio Blasco, Rosa Amorós, Isabel Barba, y tantos otros. Esto viene a indicar, en último término, que la cerámica tiene unas posibilidades plásticas únicas, por la composición del cuerpo y los esmaltes siempre diferentes, la perdurabilidad del material y los colores, las condiciones de trabajabilidad, su inmediatez, su carácter experimental y de investigación continua, hace que éste sea un material excepcional, por su participación pictórica y escultórica, y podríamos seguir especificando características materiales, como las gruesas y ásperas texturas de los refractarios, o la sutileza y suavidad de las porcelanas, ..., todas estas referencias describen una 'personalidad' material de una vitalidad incontestable. Y así dicho, invita a pensar que el tema, hablando del material y centrando la crítica en él, estaría zanjado una vez que estamos de acuerdo en que es una materia con unas cualidades que permiten la expresividad más sutil, o más agreste que podamos imaginar. Pues no es así, el problema de la crítica ceñida sólo al material habría ignorado el principal problema. No podemos hablar sólo de la materia sino del oficio donde esta materia ha estado relegada durante milenios a una actividad productiva, nos referimos, por supuesto, al medio, al oficio del artesano, del tornero, esmaltador y hornero, ahora, y bajo otra y muy distinta perspectiva, artista.

Los fundamentos para un cambio de valores habría que situarlo a finales del siglo XIX y principios del XX, en torno a los problemas que aparecen en las alfarerías enfrentadas al sistema industrial que desarrolla sistemas más eficaces para mejorar la calidad de los productos cerámicos, como para tomar el sentido de lo artístico como un factor comercial. Parece casi lógico pensar que en esta carencia de producción el artesano podría haber dirigido su actividad hacia un sentido artístico, progresivamente, pero, la ruptura de los hábitos adquiridos que han pasado de generación a generación son fáciles de destruir pero no de cambiar, y mucho menos

de competir al lado de otras actividades mucho más independientes, individualizadas, con el sentido de la expresividad y bohemia que no alcanza al artesano. Y por otra parte, existe toda una corriente que defiende el carácter de la artesanía en contra de la mecanización.

Si el artesano pudo traspasar la barrera del oficio fue precisamente desde ese mismo carácter de oficio. Las grandes Exposiciones Universales e Internacionales, donde se presentaron las cerámicas chinas, coreanas y japonesas, reanimó el sentimiento hacia las artesanías y su integración en lo artístico, al mismo tiempo, el desarrollo científico en las fábricas sobre las composiciones, hornos, etc., crearon un ambiente más dinámico y preparado para que los ceramistas investigasen las mercancías procedentes del Lejano Oriente. Es en medio de estos cambios cuando los artistas se interesan por las posibilidades del medio, como de otros oficios, emerge el atelier, para la colaboración de artesanos y artistas, y, progresivamente, el ceramista toma mayor consciencia de su individualidad.

El cambio más destacado aparece con el ceramista inglés Bernard Leach, quien propone la 'integración' de Oriente y Occidente, a través del oficio cerámico, desde un punto de vista artístico y un ejercicio artesano. Para esa integración Leach se basó en un sentido budista de la belleza que había particularizado en la cerámica Sung. Su actitud le llevó a escribir el primer manual del ceramista, *A potter's book*, publicado en 1940, que ha representado para los ceramistas, y aún hoy, un documento irrecusable.

De aquí, a la ruptura definitiva, será cuestión de tiempo, de varios hallazgos artísticos fundamentales, como el de Picasso y el de J. Miró y Ll. Artigas, y otras colaboraciones anteriores menos conocidas, pero, sin duda, importantes, como la de P. Gauguin y E. Chaplet, o A. Mettey y A. Renoir, o A. Maillol..., que son el reflejo de los cambios y el interés por el medio cerámico. Sin embargo, desde las primeras dificultades de los artesanos en contra de la máquina y las luchas por defender el carácter auténtico de la artesanía hasta las colaboraciones con los artistas, inclusive los primeros ceramistas propiamente modernos, el cambio se produce a través de una transformación del carácter del vaso, hasta que finalmente son tantas las modificaciones de la forma torneada y manual que es difícilmente reconocible y queda relegada por otro tipo de procesos y articulación.

La voluntad de estudio de la cerámica torneada empezó a vislumbrarse en los 70, después de la ruptura definitiva artesana en la década anterior en los EEUU, momento en el que el medio se alineó definitivamente al lado de otras posturas artísticas, dejándose al margen las consideraciones que ceramistas artistas que Shôji Hamada y Bernard Leach habían establecido y propagado sobre la sencillez, espiritualidad y esencia de la naturaleza, conceptos emparentados con la "humildad del alfarero" y desarrollados según el sentido tradicional. La nueva cerámica se definió como esculto-cerámica porque participaba de las condiciones fundamentales de ambos medios, esto es: la cocción y la ausencia de la función, de esta forma, se intentó el abandono de su posición secundaria y entró en competencia directamente con la escultura, como medio artístico. Sin embargo, los resultados no fueron los que se vislumbraron en un principio, es decir, la asociación favoreció el desarrollo de la cerámica como actividad no funcional, creándose departamentos en la Universidades para su estudio. Años después, el

problema seguía siendo el mismo; no se había aportado nada relevante al proceso escultórico, y lo que era peor, tampoco a la comprensión de la obra cerámica. Si la esculto-cerámica entró en competencia con la escultura para colocarse en el mercado artístico, contradictoriamente sólo consiguió un puesto secundario. En primer lugar, por las consideraciones clásicas del medio, el barro para abocetar, y no como obra definitiva, y en segundo lugar, llegó a un determinismo expresivo, dado que ambos medios coexisten con una mayor amplitud de recursos materiales y expresivos. El intento de volver a los orígenes, puede ser visto, en parte, por la necesidad de encontrar un lenguaje propio.

En base a los cambios que se han producido, hemos limitado el estudio a la consideración artística del vaso, y más concretamente a estudiar las condiciones plásticas y el concepto artístico que es posible extraer de la herramienta que los produce.

Desde estos cambios se ha ido desarrollando un lenguaje y un discurso interno que hubiera sido casi imposible determinar sin su contexto, tanto histórico como procesal.

Los principales problemas de la crítica señalan conceptos tales como 'presencia', 'esencia', 'transformación' y 'simplicidad' se identifican plenamente con la forma del vaso y con el sentido del oficio, relacionados con la filosofía budista y taoista, y más en concreto de la secta Zen, y por otra parte, aparece un sentido lógico, formalista del proceso, derivado del 'arte por el arte', fórmula de V. Coussin y la escuela racionalista del diseño.

Si la alfarería fue hasta la industrialización un proceso de trabajo que satisfacía unas necesidades esencialmente domésticas, aunque también artísticas y decorativas, las nuevas posibilidades, en medio de estos cambios han definido el discurso cerámico en tres posturas básicas: la renovación de la artesanía apoyado por W. Morris y J. Ruskin, en una actitud en contra de la máquina, o bien, la colaboración de artistas y artesanos, en proyectos del tipo de la Bauhaus, Werkbund..., y finalmente, la integración en el arte, que supone un salto cualitativo de la cerámica, de la tradición al individualismo.

Esta última es, bajo nuestro criterio, una de las soluciones más complejas y de mayor actualidad, toda vez que los proyectos en común no parece que hayan tenido continuidad y que la artesanía a duras penas se sostiene como tradición.

En medio de todos estos cambios, nuestra investigación discurre por las técnicas, y bajo la forma del vaso y la herramienta que los produce, de esta forma, tipificamos el vaso como objeto que participa de los sistemas tanto artesano como artístico. Dentro de esta perspectiva, el vaso aparece como un sistema organizador para el desarrollo de la creatividad, y participa de unas cualidades artísticas que difícilmente en otro tiempo habrían sido reconocidas.

Se comprenderá ahora, como la novedad de este asunto atiende a muchas y muy variadas razones. Y si a esto añadimos el aislamiento cultural de nuestro país durante la dictadura, se podrá comprender como en estos cambios, -si bien intuitivos-, descubre una cerámica artística limitada, (piénsese en las escasas exposiciones relevantes o de interés artístico sólido que se

producen, o en el número de destacados ceramistas de entre el colectivo de artistas, o sobre los documentos críticos de este tema). Siempre que hemos visto referido el problema de la crítica cerámica ha ido hasta los orígenes míticos y ancestrales de los cuatro elementos fundamentales: la tierra, el agua, el aire y el fuego, o bien, al recuerdo de las cerámicas nacionales de Paterna, Manises, hispano-musulmana, e incluso la Ibérica o la Campaniforme, para explicar la cerámica hoy, resulta ciertamente inverosímil.

El carácter de oficio da buenos aprendices y ciertos sistemas artesanales funcionan como el recreo del buen dibujo, en el que es fácil reconocer las destrezas, la devota admiración, pero también caer en el más sórdido agravio contra la creación, tal puede ser el caso, de la parcela de estudio que hemos acotado: el torno de alfarero, sino se centra el estudio y los objetivos en unas bases artísticas comunes a todo el lenguaje de las imágenes, al margen de sus históricos condicionantes.

Se comprenderá fácilmente que dentro de esta complejidad, no hayamos querido centrar el problema en las causas históricas exclusivamente, porque nos habríamos apartado de nuestro objetivo inicial: la crítica. Por otra parte, sólo los fundamentos históricos no habrían aportado una visión completa del problema.

Conviene especificar que el problema de la crítica de la cerámica no difiere de la crítica de otras actividades artísticas, lo que si es novedoso es la necesidad que plantea una actividad para seguir existiendo con dignidad e independencia respecto a otras disciplinas artísticas, toda vez que su condición de oficio y utilidad se han extinguido.

Por ello, la investigación que presentamos atiende a la necesidad de determinar las causas históricas promotoras de estos cambios que han determinado que la cerámica artesanal pase a ser artística, pero también de saber cómo se desarrolla la actividad cerámica contemporánea en relación al arquetipo, por lo que nos hemos centrado en la actividad del oficio que creemos que actúa a modo de puente entre la artesanía y el arte. El torno de alfarero, y hoy ya quedan muy pocos torneros de tradición, ha permitido desarrollar piezas artesanas pero también artísticas al más alto nivel, y no pensamos en las grandes cerámicas históricas, como las de la dinastía Sung, o el periodo Tang, o Ming, o la cerámica mozárabe, las piezas de Shino y Oribe, nos referimos a las cerámicas de la época moderna que han sido realizadas a torno, y que se han presentado y expuesto en galerías y cuyos artífices no eran artesanos sino artistas.

Por ello, la investigación está dividida en dos partes claramente diferenciadas. En la primera hemos descrito las características de una actividad mecánica en la que se desarrolla el oficio, aportando algunas indicaciones de cómo es entendida esta actividad desde un sentido totalizador de la existencia, basado en la tradición oriental que contrasta visiblemente con el sentido occidental. También analizamos las formas del vaso y las posibilidades creativas en el lenguaje artístico. Las causas de la ruptura del oficio y los problemas que ello plantea es visto a través de la crítica y de los artistas. El conjunto recoge las contradicciones y tensiones producidas por esa ruptura de la tradición artesanal y por la falta de estudio ante las necesidades que esto ha planteado.

La segunda parte del trabajo trata de encontrar las causas históricas de los cambios, que si bien podrían resumirse y entenderse claramente como económicos, han pasado a formar parte de un carácter ambivalente entre la sensibilidad y el formalismo, carácter que no es específico de la cerámica, pero que es interesante observar cómo el frío análisis no sirve para explicar una obra artística y cómo la intuición es del mismo modo insuficiente, y cómo el sistema se va desarrollando ambiguamente entre lo que es lógico y lo que es sensible, primando el arte por el arte sobre el valor social que la cerámica mantenía en su artesanía. La tensión producida por la falta de necesidad de los objetos utilitarios y la ausencia de función encontró en la estética Zen su mejor salida por la adecuación del criterio artístico y artesano. Esta base filosófica aplicada al arte es capital para entender el apoyo que tuvo la cerámica en esa transición, que adecua las técnicas cerámicas a la vitalidad y al ritmo de su época.

Sólo una consideración más, las citas en inglés son traducción de la autora, el motivo de no transcribir el texto en su lengua original atiende a facilitar la lectura.

## I.1 El torno de alfarero

La alfarería es uno de los oficios más antiguos y practicados, se sabe que su uso se remonta aproximadamente hacia el cuarto milenio a. de C.. Su invención ha facilitado en gran medida el trabajo, permitiendo realizar, comparativamente con el rendimiento manual, un mayor número de piezas.

La técnica del torneado siempre ha fascinado por ser un proceso en el que el cambio que sufre el barro en el disco giratorio pasa de transformarse de un estado indócil y amorfo a una forma simétrica y hueca, a través de un control fácil y sin esfuerzo.

Sólo a través de la constancia en el conocimiento y práctica del torno es posible conseguir la seguridad necesaria para infundir a la vasija ritmo y gracia.

Hay que tener en cuenta, que esta imagen se origina de dentro hacia afuera, que su delimitación y esqueleto lo forman las propias paredes de la vasija y de la base y su espacio interno actúa de contenedor.

### I.1.1 Tipos de tornos

Conocer y entender los principios y la mecánica que envuelve al proceso es una tarea fundamental del aprendizaje del modelado a torno. Vamos a reseñar una breve evolución del torno, para dar una idea del sistema. El resultado dió lugar a una mecanización más adecuada, un mayor rendimiento y perfección del sistema cuyos principios más elementales recuerdan el proceso industrial.

Esencialmente todo torno consta de un disco, platina o rueda, permitiendo mediante su rotación torner vasijas circulares, siendo accionado este plato con la mano, el pie o el motor eléctrico.

Aunque no existe una absoluta claridad en cuanto al origen del torno, se puede afirmar que hubo dos centros difusores de la invención, por un lado China, y por otro, Oriente-Egipto, hacia el 3500 a. de C.

El torno primitivo consistió en un simple disco giratorio de piedra o terracota, apoyado en el suelo sobre otra piedra o base de madera dentro de la cual se insertaba un eje. Se accionaba a mano, aunque posteriormente, al perfeccionarse la invención, el torno cobró altura, mayor velocidad de giro y horizontalidad no vibrátil. El alfarero trabajaba en cuclillas en las primitivas versiones (Egipto), y sentado en posteriores (Grecia). El torno tradicional es el torno árabe introducido como tipo predominante en Europa, consistente en una rueda de madera dura en la cual se empotra un eje también de madera, en cuyo extremo superior se apoya la platina o disco giratorio del torno sobre el que se levanta la pieza. Este torno liberó las manos del alfarero, ya que el disco inferior se mueve con el pie, mientras que el tornero se sentaba en

una especie de cubo de un metro de lado en el que se inscribe el aparato. Mayores perfeccionamientos técnicos y el uso de ejes de metal permitieron más tarde eliminar vibraciones en la platina. Este tipo de torno se mantuvo, con variantes locales, hasta hace pocas décadas, en el que comenzó el accionamiento a motor (eléctrico). La velocidad de giro de los modernos tornos artesanales oscila entre 15 y 250 r.p.m., si bien en la práctica alfarera dichos topes se hallan entre 30 y 180 r.p.m.<sup>1</sup>

Así, los tornos más antiguos que eran accionados a mano pasaron a funcionar con el pie y motor debido a las exigencias de la producción.<sup>2</sup>

Nos interesa la relación del torno y el proceso industrial. La seriación es fundamental en la distinción entre el artesano y el artista. El torno es usado como herramienta para hacer iguales todos los cacharros, de hecho, el "desafío de un buen tornero ha sido siempre el lograr piezas de iguales dimensiones cuando se trata de una serie cuyas unidades deban ser todas iguales (y pesar lo mismo), con paredes de uniforme grosor, delgadas y de buen tamaño."<sup>3</sup>

Veamos una descripción personalizada y experta de Bernard Leach: "El primitivo torno de pie se hace girar mediante la acción directa del pie desnudo sobre el volante, pero el tipo más evolucionado posee una manivela en el eje de hierro, provista de un pedal. Antes del advenimiento de los tornos mecánicos, la rueda del torno se hacía girar también por medio de una correa conectada a una gran rueda separada, que un ayudante hacía girar a mano. Actualmente el movimiento de los mejores tornos mecánicos está producido por la fricción de dos conos, invertidos de tal manera, que la alteración del ángulo de uno determina el punto de contacto y, en consecuencia, la velocidad del otro.

El torno corriente de mano de China y Japón tiene una cabeza de madera ancha y pesada con cuatro muescas cerca de su circunferencia. Cuando el impulso disminuye, el alfarero introduce diestramente un bastón corto en una de las muescas y hace dar con energía media docena de vueltas al torno. Este nuevo impulso dura lo suficiente como para realizar una pequeña vasija, pero tiene que ser renovado constantemente para hacer una mayor. Pese a este método en paciencia laborioso, la producción diaria de un alfarero oriental es comparable y a veces superior a la de uno occidental. Resulta además muy ventajoso para el alfarero poder mantener el cuerpo y la cabeza quietos mientras hace formas delicadas, y especialmente mientras pule las bases de las vasijas. El torno más curioso de todos es el que se emplea en Egipto y Siria y que está colocado en un ángulo inclinado hacia afuera respecto del alfarero; sin embargo, con tornos de este tipo se hacen vasijas de gran tamaño. Un buen torno mecánico con fácil control de la velocidad y movimiento suave permite que el alfarero acometa obras de gran tamaño, pero para el taller artesano y el estudio, un torno de pie, bien proporcionado y de construcción sólida resultará más que suficiente, sin contar con que además es mucho más económico. Es importante que el volante tenga un tamaño y peso adecuados, y que las proporciones de la manivela y la barra permitan extender bien la pierna sin tener que ladear el cuerpo. El armazón debe ser rígido a las máximas velocidades. Por este motivo es

desaconsejable construirse un torno sin contar con planos y especificaciones. (...) El asiento tiene que estar al mismo nivel del plato del torno y cerca de éste para poder trabajar con comodidad."<sup>4</sup>

### I.2 El oficio y su técnica

Bajo el concepto oriental, el oficio de alfarero no es exclusivamente un oficio técnico y productivo, sino que tiene un fuerte sentido de autodisciplina. La actitud mental necesita ser positiva a fin de producir correctamente. Una interesante actitud del maestro Beittel para con sus estudiantes es la de llevar un "diario del barro", donde se debe apuntar el diálogo con el material, pero también con uno mismo, transcurridas algunas semanas de trabajo se discute sobre los procesos y experiencias. La escritura utilizada debe ser subjetiva, reflexiva y descriptiva. Lo que trata de obtener es una integración y participación del cuerpo y de la mente. La actitud es total, se usan todas las facultades, no sólo la destreza de oficio; de esta forma, la consciencia encuentra la concentración, relajación, y al mismo tiempo, está en alerta.

Esta actitud está basada en los ceramistas Zen, quienes meditan antes de empezar el trabajo para "acallar" la mente.

El proceso que nos disponemos a explicar técnicamente, con un punto de vista artístico, es según la tradición oriental un "viaje", donde el barro pasa por distintos estadios que simbolizan la dispersión, la novedad y la consciencia. De este "viaje" disfruta el ceramista, y el resultado simboliza un sencillo mito que identifica el proceso con un microcosmos.<sup>5</sup>

El sentido occidental del oficio como producción no considera estos fundamentos de trabajo, y, por consiguiente, los resultados obtenidos se alejan del sentido interior, de la reflexión y lenguaje íntimo, e impide valorar los signos que puedan aparecer en una pieza durante el proceso como un ejemplo único de la totalidad del mundo. Este es el criterio y valor que encontramos en el poema de Kabir "The Clay Jug":

Inside this clay jug are canyons and pine mountains,  
And the maker of canyons and pine mountains!  
All seven oceans are inside, and hundreds of millions of stars.  
The acid that tests gold is there and the one who judges jewels.  
And the music from the strings that no one touches, and the source of all water.  
If you want the truth, I will tell you the truth;  
Friend, listen: the God whom I love is inside.<sup>6</sup>

En la idea del poema está el sentido de la presencia, lo misterioso, lo íntimo, pero quizás lo más significativo sea la relación de totalidad, la acción engloba toda la existencia. Este carácter del oficio no es al que estamos acostumbrados en Occidente.

Idéntica relación es observada en un poema de Bernard Leach: "This Clay", de donde

extraemos un fragmento:

This earth upon which we stand: of which we are made; of which we make pots;  
(...)  
Clay spinning on a potter's wheel,  
Clay spinning on wheels all over Japan:  
Clay in man, clay on the wheel spinning like the earth and the stars, man spinning the  
clay into stars.  
Life spinning the man- LIFE.<sup>7</sup>

### I.2.1 El amasado

El amasado o soba se efectúa para lograr una perfecta unión de las partículas de arcilla con el agua de trabajo, redistribuyéndolas regularmente.

Según el sentido del Lejano Oriente, el amasado es el "barómetro" del cuerpo y la mente, que permite conocer si es adecuado el estado del ceramista para comenzar el trabajo al torno. El amasado se concibe, no sólo como la preparación del material, sino una preparación interior.

El proceso consiste en asegurar la homogeneidad del barro, del que se obtiene una forma más o menos cónica.<sup>8</sup>

En las antiguas culturas, "desde Egipto a América precolombina, el método tradicional más antiguo ha sido el amasado de una cantidad de barro húmedo a pie desnudo. En Oriente, y al utilizarse el torno de alfarero, se desarrolló un método "de mesa", consistente en amasar el barro como si fuera una masa de pan".<sup>9</sup>

En la actualidad se sigue este último método preparando siempre una cantidad adecuada de barro, según la capacidad del alfarero. Cuando el tamaño de la masa es mayor que lo que se es capaz de amasar, se trabaja ésta en pequeñas cantidades, uniéndolas después con un fuerte golpe.

El método más sencillo consiste en dar forma de pan al barro, golpeándolo repetidamente sobre una tabla. Posteriormente se corta para comprobar y asegurar su consistencia. Los trozos se unen golpeándose uno contra otro, en posición perpendicular al corte, con el fin de dar salida al aire contenido en el interior y evitar que se formen nuevas burbujas.

Profesionalmente se utiliza la soba en espiral, más difícil. El nombre deriva de la torsión que sufre la arcilla al girar en espiral mientras se amasa.<sup>10</sup>

Se comienza dando la misma forma de hogaza de pan a la masa que se lanza sobre la mesa, mientras gira, para después comprimir sus extremos hacia el centro; de tal forma que una vez que haya sido amasada en una dirección, se gira, juntando sus extremos. Otra variación de este

método consiste en diferenciar el trabajo de las manos; así, la mano izquierda "gira y guía la arcilla, mientras que la derecha hace la amasadura."<sup>11</sup>

Para comprobar la homogeneidad se corta la masa por varios sitios con un alambre; si se verificaran pequeños agujeros indica que no está suficientemente amasada, ya que esas oquedades son pompas de aire, también se pueden detectar otros problemas en un deficiente amasado como son impurezas, partes más duras o blandas de barro, defectos, que no permiten tornearse buenas piezas ya que estas se deformarán o agrietarán, o en el peor caso, explotarán durante la cocción.<sup>12</sup>

### I.2.2 El centrado

Es la operación que trata de ubicar la masa de barro, mientras gira, en el centro de la rueda.

La técnica consiste en el uso de las manos para dar forma a una masa de arcilla que se define, en el argot, como *pella*; esta bola de arcilla que previamente ha sido amasada, y que tiene una consistencia y características concretas, se sitúa en el centro del disco giratorio, bien cuando este está parado o en movimiento. Este disco gira de derecha a izquierda.<sup>13</sup>

El control sobre la *pella*, que debido a la fuerza centrífuga quiere salir de la platina, se verifica a través de los movimientos de las manos y del cuerpo.

Sólo la experiencia hace que el ceramista sea capaz de centrar esa masa en cuestión de unos segundos; la importancia de esta operación radica en que es imposible tornearse la vasija deseada si el barro no está en el centro desde el principio.

Mientras se manipula la arcilla ésta deberá estar en todo momento humedecida con barbotina o agua, pero el uso continuo del agua provoca un reblandecimiento que hace en algunos casos, y según el tipo de arcilla, desmoronarse las paredes a consecuencia de su exceso.

El barro se abraza con las dos manos, empujándolo hacia el centro, hasta que el movimiento que ejercía hacia afuera concluye. Esta presión que se ejerce en la base de la *pella* origina una forma cónica.

Después se procede a la comprobación de la calidad del amasado del barro y centrado, mediante la presión en la base de la *pella*, empujando ésta siempre desde la base, con una presión horizontal hacia el centro y hacia arriba con las palmas de las manos enfrentadas, formando un cono alto y delgado en el que las burbujas suben a la superficie. Posteriormente, se presiona, con la palma de la mano izquierda, desde el vértice hacia abajo, y con la derecha se sujeta la masa, haciendo explotar las burbujas. Una vez terminada o repetida esta operación la *pella* debe estar centrada perfectamente y sin ninguna pompa de aire.<sup>14</sup>

### I.2.3 Apertura de la pella

Después de esta operación se procede a la apertura del cono, al que hemos aplastado ligeramente para situar mejor el pulgar en el centro, o los dos, según la técnica. Éste presiona hacia abajo y hacia el centro mientras que el resto de los dedos de esa mano abraza la pared del cilindro que se está formando, la otra mano sujeta a la anterior. Con la falange del índice de la mano izquierda, se procede al alisado de la base, desde el centro hacia la pared, mientras la derecha sujeta la forma.<sup>15</sup>

### I.2.4 Elevación del cilindro

Una vez que hemos formado este cilindro grueso y bajo, resultado de la apertura del cono, la boca que es la parte más alejada de la rueda tiende a descentrarse, por lo que hemos de cuidarla en todo instante, desde este momento y hasta el final de la pieza, siempre y cuando manipulemos las paredes del cilindro.

Esta operación del centrado de la boca es muy importante dado que a mayor distancia entre la boca y la base mayor será la tendencia a descentrarse, con el consiguiente peligro de desviarse del centro y finalmente perderla. Es aconsejable evitar que la boca se abra demasiado, para lo cual se mantiene un mayor engrosamiento en el borde, terminado hacia adentro.

Después, se procede a elevar las paredes del cilindro que hemos formado por la apertura de la pella. Esta operación se efectúa con la presión de la falange, desde fuera y desde la base de la pared hacia arriba, siempre ayudado por los dedos de la mano izquierda que se situarán en la cara interna, a fin de contener la presión.

Esta presión que habremos de definir como constante, en general, será menor cuando nos acerquemos a la boca; de esta forma, la masa se va desplazando hacia arriba y forma un cilindro cada vez mayor y de paredes más uniformes.<sup>16</sup>

Respecto a la velocidad del torno, será mayor en el centrado y menor a medida que el proceso se haga más delicado.

### I.2.5 Formación de una vasija

La forma parte del cilindro que hemos levantado previamente. Las modulaciones se consiguen gracias a las diferentes presiones que ejercen las manos izquierda y derecha en el interior del tubo y en la pared exterior; de tal manera, que la presión si es mayor desde el interior provocará curvas convexas o panzas, y si la presión es de fuera hacia dentro la curva será concava.

Una de las formas quizás más interesantes por las posibilidades que ofrece, especialmente cuando se aproxima la forma a la esfera, se produce al cerrar la boca de la vasija y dejar todo el aire retenido en su interior. Así, se pueden modelar originales formas al torno. Dado que la pieza puede sufrir cualquier deformación sin llegar a aplastarse, debido al aire encerrado,

y teniendo la vasija una forma que se aproxima al modelado final antes de cerrar la apertura, se puede, imprimir una forma desacostumbrada por: presión, torsión, flexión. Picasso utilizó esta misma idea para modelar figuras a partir de formas torneadas mientras el barro estaba blando.<sup>17</sup>

La complejidad de la vasija está en función de la anchura de la base, diámetro de la panza y cuello debido a las propiedades físicas de las arcillas; consecuencia de esto, los cuellos y pies de algunas vasijas se suelen tornear aparte para pegarlos después, mientras que otras partes quedan terminadas. Una vez finalizado el trabajo, la pieza se desprende del disco mediante el corte con un alambre.<sup>18</sup>

Todos los procesos son iguales a los descritos hasta la apertura de la pella, pero en el caso del plato el torneado se desarrolla de forma distinta. En el proceso de abrir se forma un cilindro con la suficiente anchura, según el diámetro del plato. No se llegará demasiado cerca de la base, sino que desde el centro de la misma y con las yemas de la mano izquierda se irá desplazando el barro hacia afuera, mientras que la otra mano, de la misma manera, sujeta la pared que se extiende fuera de su centro. Después de expandir el barro se efectúa, como siempre, un ajuste del borde. Esta operación se repite hasta conseguir un grosor de pared aceptable, según las dimensiones del objeto.

### I.2.6 El pulido

El pulido, retorneado, acabado, o desbastado es una operación que alisa la superficie. Se efectúa cuando la pieza se ha secado lo suficiente para poder manejarla sin riesgo de deformación.

Al repasar la pieza el corte describe una espiral desde el centro al borde del anillo. Las paredes de la vasija se repasan delimitando aún más la forma. Es interesante apreciar el cambio que experimenta la forma al modificar su aspecto,<sup>19</sup> de la huella dejada por los dedos en el torneado a la tersa superficie que dejan las herramientas de corte.

Bernard Leach destacó la idiosincrasia del material y de la pieza no sólo en el pulido, sino en la terminación en general, dando pautas para buscar y profundizar en el propio carácter del ceramista, en la elección de sus herramientas y en el gusto personal: "es necesario muy buen gusto al hacer la transición de un tipo de superficie a otro.

Las pastas de grano fino, no plásticas, que se emplean para la porcelana, suelen necesitar un grado excepcional de pulido, lo que explica las líneas relativamente frías y duras incluso de la porcelana oriental, y el consiguiente deseo de animar estas superficies con una decoración pintada. En Occidente el pulido es hasta cierto punto una técnica mecánica, y no sería una exageración afirmar que nuestra concepción industrial de la superficie y acabado de las piezas se ha visto principalmente influida por las técnicas del pulido y el modelado exactos. La precisión resultante constituye un corolario necesario de la producción en serie, pero no debe

cegarnos hasta el punto de que olvidemos la mayor libertad que puede conseguirse mediante el uso de herramientas más sencillas adaptadas a la mano. Sería tan absurdo aplicar las normas de la técnica mecánica al trabajo manual, como afirmar que la máquina debería imitar la expresiva irregularidad de los artículos hechos a mano. Por lo tanto, las superficies pulidas de las piezas hechas a mano es de esperar que muestren -lo cual es razonable- las huellas características de la mano y la herramienta, a condición de que se hallen libres de afectación y mejoren la textura y la forma.<sup>20</sup>

Su discurso concluye explicando las razones de diseño por las que algunas piezas orientales nos pueden parecer toscas e imperfectas y en cambio en Oriente estos términos están asociados a la propia manufactura cerámica.

### 1.2.7 Uso de las distintas partes de la mano

Es interesante apreciar como las distintas partes de la mano son usadas en importantes partes del proceso, otras veces, las herramientas actúan en su lugar. La presión ejercida es esencial para controlar la forma ya que cada parte de la mano indica un propósito.

En todo momento las dos manos han de estar relacionadas en una acción conjunta, rodeando la forma, o con el apoyo de una sobre algún punto de la otra, con el fin de obtener un mayor equilibrio. Por este motivo es muy útil en el centrado apoyar los codos o los antebrazos a la bandeja del torno.

La palma de la mano se usa para apretar el barro hacia el centro de la platina en el proceso de centrado y para aplanar la forma cónica.

Los pulgares para abrir y para mantener a igual nivel los bordes del cilindro.

El nudillo del índice se usa, con la mano cerrada, para alisar la base del cilindro.

La juntura de los dedos índice y corazón, sirve para nivelar los bordes de la boca, y engrosarla con una leve presión hacia abajo.

Los meñiques para procesos secundarios y más delicados.<sup>21</sup>

### 1.2.8 Diferentes sistemas

Aunque no existe ninguna técnica fija en el torno, ya que cada persona desarrolla su propio estilo con el hábito y según el tipo de torno, la clase de arcilla y las dimensiones de los objetos, las operaciones descritas hasta ahora nos proporcionan el conocimiento base de esta técnica para empezar con la fase más creativa del proceso, esto es, el desarrollo de la forma. El torno como herramienta de trabajo permite:

a)-ser un fin en si mismo,

b)-iniciar un proceso de elaboración más complejo que se aparta de la forma salida del torno,

c)-proceder al estudio de formas espaciales (tridimensionales).

Hemos de distinguir además que bajo un sentido del oficio, las formas se van adaptando a las necesidades, y van surgiendo progresivamente. Al no orientar el trabajo hacia la artesanía, la técnica se utiliza con fines y métodos artísticos, por lo que es conveniente antes de pasar a la acción partir de un boceto, que estudie la forma, el tamaño y la decoración fundamentalmente. El objetivo es garantizar la adecuación del proceso que se va a llevar a cabo.<sup>25</sup>

Cuando las formas son lo bastante grandes como para necesitar varias sesiones, y por consiguiente, con la adición de otras partes de barro, se pueden utilizar dos métodos: el de rollos y el de planchas.<sup>26</sup>

Método de rollos- Se cree que este método tiene su origen en la cestería, y consiste en preparar rollos de barro que se van añadiendo a la base para aumentar la altura de la forma; de tal manera, que se añadirán más cortos o largos según se quiera expandir y reducir su superficie. La manera de unirlos consiste en apretar una parte contra la otra para asegurar su unión: '*cosido*'. Después se procede al alisado de la superficie, que gracias al movimiento del torno se efectuará antes que si hubiese que hacerlo manualmente. De esta forma se levanta progresivamente la pieza ajustándose en todo momento a las necesidades del barro.

Método por planchas- La diferencia con el anterior sistema es que las paredes sólo necesitan ensamblarse y no construirse. Para ello, la vasija se divide en tantas partes como sean necesarias para su modelado y ensamblaje. Sobre la primera pieza, que constituirá la base de construcción, se añadirá la parte siguiente cuando el barro de ésta esté lo suficientemente consistente como para soportar el peso que se le va a añadir, además, el borde tendrá el mismo grado de humedad para garantizar una correcta unión.<sup>27</sup> Se procede a la colocación de la pieza y a su unión que será perfecta, primero manualmente y posteriormente ajustada y alisada en el torno. En el caso de que existieran más elementos se procedería de la misma forma.

### I.3 Origen neurológico de las acciones de las manos

La idea de que muchas actividades humanas observadas mantienen idéntica dirección que las agujas del reloj, como es el caso del torno, ha hecho suponer que en algún momento del desarrollo del trabajo torneado, la mayoría de alfareros prefirieron un sentido determinado para la velocidad de la rueda.

Esta idea fue estudiada por Jack Troy<sup>22</sup>, quien ha señalado que una vez que se centra y abre la pella, el barro asume una forma básica de 'u', (exceptuando el torneado de platos), y en esta forma las manos ejecutan distintas actividades, relacionándolas con las facultades de los distintos hemisferios cerebrales: la intuición y el pensamiento lógico.

"La pared interna de la forma se convierte en el "territorio" de la mano izquierda, mientras que la superficie externa está dirigida por la derecha.

La acción de la mano izquierda es centrífuga, con tendencia a expandir el barro fuera del eje de la rueda; las funciones de la mano derecha son centrípetas, lo empujan al interior. (...) En el curso de la acción, la consciencia del ceramista funciona de una forma sumamente centrada, muy parecido a la del músico, como veremos. Desde que la mano izquierda del alfarero está siempre en el interior de la forma U del vaso, en contacto con su pared interna, la superficie responderá a los impulsos que se originan en el hemisferio derecho del cerebro, a causa del conocido fenómeno de cruce. La pared externa es el objeto de la mano derecha y del hemisferio izquierdo, de forma a como la mano derecha del guitarrista toca y define una melodía sucesivamente, mientras las formas de la mano izquierda dispone los cambios de distancia y la relación espacial de las cuerdas.

Las formas bien torneadas y las composiciones bien tocadas son el resultado de una precisa síntesis de la musculatura, la transmisión del impulso nervioso y la coordinación entre los hemisferios. (...) Después de centrar, la pella se abre, ..., las superficies interna y externa son manipuladas de acuerdo al diseño del ceramista.

Por ejemplo, si un plato es torneado, la superficie interna del barro (mano izquierda-hemisferio derecho), se convierte visualmente, en el resultado final, en dominante, mientras la superficie externa está indeterminada. El estrecho cilindro presenta el efecto opuesto. Los cuencos profundos son un conflicto, ya que simultáneamente presentan la superficies interior y exterior. Las formas globulares y esféricas constituyen una interacción de ambos hemisferios, cada uno dominante y sumiso, alternativamente durante el proceso de formación."

Bajo el fenómeno de la interacción cerebral aplicado al torneado en la rueda de alfarero, Troy señala la posibilidad de utilizarlo para el establecimiento de un contexto simbólico o metafórico para percibir dichas formas: "Cuencos, platos, y formas abiertas exponen la cara interna de la pared; son abiertas y receptivas, admiten la luz en su interior. Sugieren la extensión de la palma de la mano, dominando y ofreciendo sus contenidos simultáneamente. Al formarse esas piezas informan de la tendencia "romántica" de la mano izquierda-hemisferio derecho, donde se afirma de una forma centrífuga, abriendo la compacta masa de barro como si estuviese brotando una flor, retrayendo lo exterior, retirando la superficie de su estructura.

Las jarrones, los vasos, las jarras y las botellas exponen la superficie organizada con la mano derecha, la mano orientada racionalmente, el ejercicio que da control, que establece los límites estructurales, mientras que da fuerza a la forma. Podemos decir que dichos objetos son "piezas nocturnas", su interior está oscuro, es opuesto a los cuencos. La mano derecha, al tornear, sostiene comunmente, una chapa o terraja, para conformar correcta y concretamente la forma, mientras que las cualidades plásticas del material van cambiando externamente.

A la luz de estas correspondencias biológicas, tenemos otro criterio por el que investigar la cerámica torneada."

Troy utilizó en su artículo una conexión poética del ceramista Michael Cardew, quien utilizó la relación de la mano izquierda, al tornear, como la mano del "corazón", mano que

expande la pared desde el interior, creando un sentido de totalidad y vitalidad; expresión que corresponde con su proximidad anatómica. Veamos esta alusión recogida en su libro: *Pionner Pottery*: "Al tornearse, la acción de la mano en el interior, ¡procede del corazón!; siempre en tensión y positiva, creando la forma y haciéndola crecer. Eso del extremo de los dedos (y todavía más, eso de la herramienta de bambú) procede de la mente, dando un toque de corrección, negativo, crítico. A veces, casi al final del proceso, se hace gran parte de esa corrección, y la vitalidad de la cerámica empieza a decaer. Todavía el control y la crítica de la mano exterior puede omitirse por algún motivo. Sería imposible hacer piezas sin su ayuda, pero no deben exagerarse o consentirse los recursos. Si después de la corrección, la mano interior, sube el barro firmemente, desde la base a la boca, la supremacía de la afirmación positiva en la pieza está justificada, se restaura el equilibrio correcto, y con él, la vitalidad del torneado."<sup>23</sup>

La utilización de este conocimiento puede ayudar a tomar una mayor conciencia de la relación del proceso con las actividades del individuo, empezar a comprender que un objeto torneado es el resultado de una actividad completa.

En este sentido, es posible entender la lección magistral de los maestros Zen y que ejemplarizábamos en Beittel al pasar del trabajo intuitivo, a la palabra y al pensamiento lógico. El oficio en esta actividad toma una dimensión artística. El objeto bajo esta relación adopta un nuevo sentido integrado por la acción, relacionada ahora con el mundo exterior.<sup>24</sup>

### I.4 Principios de la composición

#### I.4.1 Elementos principales

Una descripción de la forma vaso indica una forma cerrada cóncava con una abertura exterior en su parte superior. La forma queda definida por el eje visual característico de su forma, definiendo sus rasgos esenciales en el espacio. El rasgo elemental indica que es un recipiente, y como tal, agrupado dentro del conjunto de los utensilios de los recipientes útiles. Esta primera aproximación caracteriza una forma según sus elementos que informan sobre su carácter.

Las partes principales del vaso son: el pie, la panza, el cuello y la boca, además de otros elementos adicionales y forma interior.

Así, un énfasis en el borde del pie ayuda a realzar la forma. Las bases anchas dan estabilidad a la pieza, mientras que las estrechas ayudan a conseguir una mayor esbeltez y gracia.<sup>28</sup>

La panza o cuerpo de la pieza es formado por la expresiva curva convexa, que arranca del pie y termina en la boca o cerca de ella.

El cuello es la parte entre la boca y la panza. Puede ser recto, curvado, abierto, cerrado, largo, corto.

La boca es la parte de la vasija que remata con gracia la obra o la deja inconclusa y sin interés. Al ser la parte con la que se termina ésta debe finalizar en función del resto del cuerpo y de la base, y ser, al mismo tiempo, la parte más expresiva ya que es la que actúa de intermediaria entre la recepción externa y su interior.<sup>29</sup>

Se habla de pico cuando no es simétrico respecto al eje de rotación. Este se consigue mediante una presión hacia afuera en el borde.<sup>30</sup>

Otro método consiste en cortar el borde de tal forma que quede un trozo de la boca para escanciar.

Los elementos adicionales son los pitorros, tapaderas, elementos modelados y asas, principalmente.

El asa sirve para sostener la jarra. Se realiza en función del peso, del calor y de la comodidad para cogerla. Su realización siempre es posterior al torneado, y sus formas varían según la pieza, pueden ser de muchos estilos, aunque como condición, no deben sobresalir demasiado para evitar golpes; está en función de la estética personal en último caso.<sup>31</sup>

Al respecto conviene indicar la orientación de Michel Cardew: "Si un ceramista puede hacer una buena jarra a torno, será capaz de hacer cualquier forma. Una buena jarra es de todas las piezas la de más viveza y fuerza, combinando gracia y fuerza lista y apta para la función pero magnífica sin usar. No existe un margen para el peso muerto del material inactivo o una característica que no sea intrínsecamente funcional. Su base debe de ser lo suficiente ancha para tener estabilidad pero permitiendo que la línea parta de su base con fuerza. Debe tener el equilibrio simétrico de una pieza bien torneada. El asa y el labio en forma de pico liberan a la forma de las limitaciones de las formas circulares añadiendo un nuevo elemento de movimiento y dirección.

Todas las piezas de torno, las jarras son las formas más humanas, hay jarras que parecen retratos por su expresión. Una de las mejores formas de jarras es una combinación de búcaro y esfera. La forma se tornea con la boca ligeramente más ancha que la base, por dos razones: una es que la parte superior siempre se abre al subir la pieza para rebajar el grosor de la base; la otra es que es imposible que la boca o el cuello sean más estrechos sin debilitar la forma.

El punto más crítico en el proceso de hacer jarras es obtener suficiente fuerza en la parte más ancha para poder realizar el cuello. En el proceso de subir el barro con la forma de un búcaro, hay un momento, justo en la mitad, donde la presión de las manos debe relajarse de forma que la parte superior de una jarra necesita.

(...) Aunque el cuello es parte integrante de la composición total no tiene un significado especial separadamente, es sin embargo útil aislarlo temporalmente para saber cómo afecta al conjunto total.

Las adiciones posteriores de asas y picos darán carácter final a la pieza. El cuello debe abrirse ligeramente en su crecimiento para poder cumplir su función técnica y estética.<sup>32</sup>

La forma interior es el tacón llamado también repié, y aunque no es imprescindible, es un signo del cuidado que el ceramista imprime a sus piezas.

### I.4.2 Morfología de los elementos

Según nuestra disposición natural a reconocer el cuerpo humano en las formas, que respetan los ejes y los esquemas elementales, la altura y el contorno de un elemento torneado, nos pueden ayudar a recordar la figura humana, especialmente al modularse las curvas según la organización anatómica; no en vano se relaciona el jarro con la pieza de una sola asa, mientras que la jarra es la que tiene dos, por su asociación 'estar en jarras', o la frecuente asociación en numerosas obras, bien con modulaciones y rupturas, como en algunos trabajos de Picasso, con la adición de elementos, en donde se encuentran muchos ejemplos en las culturas antiguas y populares, o simplemente, a través de la pintura, como, Willian State Murray<sup>33</sup>, quien dió un nuevo sentido antropomórfico a las formas torneadas, no solo por la sugerencia de los contornos sino por el apoyo de títulos como 'Madonna', 'Bather', o 'Purple Night'.

Ninguno de los discípulos de Murray tomó sus ideas sobre las cualidades escultóricas de la cerámica, o con tanto éxito, como Robert J. Washington. Sus botellas altas, torneadas figurativamente participan al mismo tiempo de una decoración femenina que se apoya en el estilo pictórico de Picasso.<sup>34</sup>

La referencia más concreta a la relación con el cuerpo humano es la potencia de la curva convexa de la panza sobre el resto, y la relación de estas curvas en todo el cuerpo humano, además de la relación del eje de simetría que es también fundamental en el cuerpo humano.

### I.4.3 La estructura

El vaso es una limitación estructural para la forma, dicha estructura es un armazón y también un límite, portador signos y significados. El límite es un marco de referencia y pretexto para la creación. La libertad se ejerce dentro de esos límites.

#### I.4.3.1 La simetría

El torno tiene una identidad propia que se establece gracias a los movimientos: vertical, horizontal y giro.

Todos los procesos que se originan en el torno revierten hacia el centro de una forma clara y rotunda; es imposible hacer cualquier pieza si el centrado, apertura de la pella, elevación del cilindro, etc., no están perfectamente equilibrados. Este equilibrio está determinado por el efecto de atracción del centro de la rueda, en donde se establece el centro de la vasija, y sobre

la vertical imaginaria desde ese centro, entorno a la cual, se van a modular las formas curvas.

Esta vertical imaginaria, o eje, es elemental a la hora de tornear, determina las posibles distancias y alturas de la pieza al centro.

A su vez, es el elemento organizador de la forma y mantiene su dirección principal, siempre en relación con las horizontales de la base y, si se da el caso, la boca principalmente. Podemos establecer la estructura de una vasija en función exclusivamente de horizontales y verticales, es decir, puntos relativos a la línea directriz y a la tangente de las curvas dadas, y estos mismos puntos, verticalmente hasta el suelo. Los puntos de corte determinan la forma.<sup>35</sup>

Esta línea imaginaria corresponde a la definición que Kandinsky dió de la línea geométrica: " es un ente invisible. Es la traza que deja el punto al moverse y es por lo tanto su producto. Surge del movimiento al destruirse el reposo total del punto. Hemos dado el salto de lo estático a lo dinámico."<sup>36</sup> Sobre el origen de la línea dice: "El punto está constituido exclusivamente por tensión, ya que carece de dirección alguna. La línea combina, al contrario, tensión y dirección."<sup>37</sup>

Según Arnheim, "En una composición equilibrada, todos los factores del tipo de la forma, la dirección y la ubicación se determinan mutuamente, de tal modo que no parece posible ningún cambio, y el todo asume un carácter de "necesidad" en cada una de sus partes."<sup>38</sup>

En la organización de la vasija todos sus elementos están en estrecha relación al centro<sup>39</sup> que es a su vez, punto de referencia y equilibrio; de lo que se desprende la dificultad para alterar esa relación añadiendo elementos a la forma, tales como, pitorros, asas, pies, o elementos modelados.

Las curvas y rectas del elemento torneado siempre están en equilibrio al ser su organización axial, lo cual no indica que la simetría sea la única forma de conseguir el equilibrio, más bien, es una de las formas más elementales y lo normal es que el ceramista trabaje en la interacción de otros elementos fundamentales como color, opacidad o brillantez de los esmaltes, y con alguna modulación diferente y expresiva.

El equilibrio de la forma se ve reforzado por la propia dinámica formal del torno. El peso de la pieza se sitúa generalmente cerca de la base al ser más estable la curva cóncava; visualmente también la hace parecer más pesada, lo que no quiere decir que otras formas que sean ayudadas de apoyos puedan superar este tipo de formalismo.

El equilibrio es una de las leyes principales del arte y de la vida, su relación poética fue señalada por Mondrian: "La aspiración hacia el equilibrio y hacia el desequilibrio se oponen continuamente en nosotros. Lo trágico no es sino una *cultura-hacia-el-equilibrio*, que se afirma a medida que sentimos la opresión de lo trágico, opresión producida por las dos polaridades de la vida y el deseo de liberarnos de ellos. La expresión de esta tragedia, un sentimiento de sufrimiento infinito, lo experimentamos en el alba, emoción compartida por cualquier artista... Al alba la noche domina todavía. La tenue luz intenta vencerla. Se siente la opresión del desequilibrio. La esperanza y la desesperanza. La ausencia de certeza. Es la espera del pleno-día. Pleno-día: unidad por equivalencia de claridad y sombra. La noche: el pasado. Pleno-día: el porvenir -el hombre y la naturaleza unificados-. El presente: el alba, el fin de la noche. El

alba: la evolución.<sup>140</sup>

### I.4.4 Las curvas

La forma 'u' responde a un sistema de crecimiento orgánico manifiesto en su convexidad y concavidad.<sup>41</sup>

En general podemos hablar de dos tipos de curvas<sup>42</sup>: las estáticas que recuerdan a la esfera, se cierran rápidamente y las dinámicas cuyo arranque se sitúa cerca de la base, o en ella, y finalizan en el borde de la boca; la primera es más pesada y tiende a pegarse al suelo, la segunda es dinámica, denota la victoria sobre la gravedad<sup>43</sup>, y ayuda a eliminar esa sensación de peso, por estilizarse su línea al ascender. Arnheim afirma que "La preferencia estilística por vencer el tirón hacia abajo concuerda con el deseo del artista de liberarse de la imitación de la realidad."<sup>44</sup>

Dichas curvas son excluyentes de forma dinámica.<sup>45</sup> Según la disposición y la curva cambia la importancia, el significado y las tensiones que crean dichas fuerzas. En el vaso dichas curvas comparten el mismo contorno y así, determinan entidades visuales antagónicas. La dinámica de sus tensiones se forman por la curva cóncava que se expande activamente, la convexa se repliega pasivamente.<sup>46</sup>

En este sentido, tienen una importancia vital los bordes pues si estos se abren hacia el exterior, la curva se acentúa más dinámicamente, por expansión. El movimiento de una curva "es aún más libre cuando, en hojas vegetales o vasijas, la orientación se invierte, de expansión a contracción o viceversa (tapando los dibujos con un papel y descubriéndolos después poco a poco en sentido vertical se aprecia perfectamente el pleno efecto de hinchazón y convergencia)."<sup>47</sup>

La vertical y la horizontal son impensables separadamente, mientras la vertical sugiere el movimiento, la horizontal el reposo, lo estático. Su orientación espacial se relaciona directamente con el sistema binario cartesiano, con la cuadrícula, lugar de cruce de las verticales y horizontales.

En este tipo de relaciones geométricas no podemos deslindarnos de que hemos partido de un sistema concéntrico que se ha organizado en función del centro giratorio.

Observamos que nuestro esquema de trabajo en el plano, a la hora de dibujar y establecer relaciones se basa en el sistema cartesiano, mientras que en nuestra relación directa con el torno este sistema es concéntrico y siempre queda definido por el punto fijo del centro y el eje. Como había apuntado Arnheim, la combinación de estos dos sistemas "satisfacen" a la perfección nuestras necesidades: "El sistema centrado aporta el punto medio, el punto de referencia de todas las distancias y lugar de cruce de la vertical y la horizontal centrales de la cuadrícula. Y el sistema cartesiano aporta las dimensiones del arriba y abajo, la izquierda y la derecha,

indispensables en toda descripción de la experiencia humana bajo el imperio de la gravedad."<sup>48</sup>

De esta forma, la dinámica del vaso se manifiesta en las líneas de su contorno que actúan como crecientes o decrecientes, según se expandan o se concentren. La aceleración de la expansión se produce cuando el perfil gira hacia afuera. La deceleración gradual se produce cuando el perfil gira hacia adentro. La aceleración introduce una dinámica más activa y flexible, mientras que la deceleración introduce la idea de la contención. La fórmula más compleja es aquella que utiliza una dinámica de crecimiento orgánica, donde aparecen alternativamente las diferentes curvas.

### I.4.5 El eje de giro

El torno es esencialmente por su condición de giro y eje fijo, un elemento que genera superficies de revolución.

Las superficies curvas son "aquellas que ni siendo desarrollables ni alabeadas, se hallan engendradas por el movimiento de una línea curva y dan lugar a varios grupos de superficie, según sea la naturaleza de la generatriz, su ley de movimiento y variación de forma."<sup>49</sup>

Por tanto, un grupo de superficies curvas son las denominadas de revolución, "engendradas por el giro de una curva cualquiera que gira alrededor de un eje. La curva puede ser plana o alabeada, y el eje puede formar parte del plano de la curva, o no."<sup>50</sup>

En general, ocurre que la curva generadora de superficie de revolución, será plana, y recibe el nombre de perfil. Si nosotros dispusiéramos de una curva tridimensional, no plana, y la hiciésemos girar entorno a un eje fijo, conseguiríamos una superficie de revolución. Todos los puntos de una curva generatriz describen círculos en planos ortogonales al eje y con centro sobre el eje. Tales círculos se llaman los paralelos de la superficie.

Ahora bien, si a la superficie de revolución la cortamos por un plano que pase por el eje obtendremos la sección plana de la superficie que se llama meridiano. Elijamos un plano cualquiera que pase por el eje y siempre obtendremos meridianos que son iguales entre sí, siendo cada curva meridiana "simétrica respecto al eje de revolución".<sup>51</sup>

No hay que confundir meridiano con perfil. Meridiano es la sección plana de la superficie cuyo plano pasa por el eje. Perfil es la curva plana generadora de la superficie. Aunque algunos autores, llamen al perfil línea meridiana.

Podemos, por tanto, entender que cualquier superficie de revolución puede quedar reducida a un eje fijo y a un perfil (plano), cualquiera que sea la curva generatriz.

Esto es el paso previo, o primario de una concepción plana a una espacial del elemento proyectado.

### I.4.5.1 Propiedad general de las superficies de revolución

Por un punto de una superficie de revolución pasan un paralelo y un meridiano. Si trazamos la tangente al paralelo en ese punto, y la tangente al meridiano en ese mismo punto, obtendremos dos rectas tangentes a la superficie en dicho punto. Esas dos rectas se cortan en el mencionado punto y, por consiguiente, forman un plano, plano que es tangente a la superficie y que verifica el teorema: "el plano tangente en un punto (simple) a una superficie de revolución es normal al plano meridiano que pasa por el punto."

"Los planos tangentes a una superficie de revolución en los puntos de una curva meridiana envuelven un cilindro (cilindro circunscrito a la superficie según la curva) que tiene a la citada curva como sección normal."

Si consideramos las tangentes a las curvas meridianas en los puntos de un círculo paralelo, éstas forman un cono, engendrado por el giro de una de ellas entorno al eje de giro de la superficie. Luego,; "los planos tangentes a una superficie de revolución en los puntos de un paralelo envuelven un cono de revolución."<sup>52</sup>

### I.4.6 El perfil

Existen infinidad de combinaciones de superficies de revolución. En la práctica se obtienen tales superficies procedentes de las máquinas y herramientas, principalmente del torno y la terraja.

Las relaciones que el ceramista necesita establecer entre las diferentes partes del elemento, están directamente conectadas con la representación más natural y la idea de la '*visión directa*', frontalidad, contorno; término en contraste a toda representación proyectiva del objeto. El contorno considerado como medio de representación es casi un gesto que reduce el objeto al esquema más simple.<sup>53</sup>

El contorno debe conectar sus puntos con su eje axial, para que se establezca una simetría bilateral, ahora bien, a la hora de dibujar vasijas, la forma se organiza sobre la disposición del eje de simetría y no a la inversa. En este sentido, podemos afirmar, que la vertical es el principio organizador, sin embargo, la vertical no está sola, sino participando de la base, la horizontal que la corta, formando un ángulo de noventa grados, obteniendo, de este modo, el principio del sistema cartesiano.

El ceramista si quiere buscar un conjunto de relaciones entre las partes, cuadrificará el contorno para configurar relaciones precisas, teniendo presente, que la correspondencia izquierda-derecha es irrelevante para la definición del elemento torneado.

La planta y el perfil determinados en un dibujo suelen reducirse a más mediciones sobre el mismo contorno, trazando verticales desde los extremos a una horizontal dada, para determinar diámetros y grosores, en definitiva, nuestro dibujo, el alzado, suple cualquier otro

sistema de representación y se define suficientemente. Pero el problema de la bidimensionalidad de este tipo de dibujo no termina en él, sino que continúa en su representación definitiva en el torno.

La silueta se repite de nuevo al no modular tridimensionalmente el ceramista el objeto, sino de proyectar la forma, a través de las presiones, desde un punto fijo, es decir, el alfarero no necesita visualizar el volumen, no tiene que girar el disco para apreciar todas sus partes, de un simple vistazo obtiene de nuevo el contorno. Este contorno es el perfil que se crea en los diferentes puntos de una recta paralela al eje axial y que ha de ser idéntica a la línea dibujada en el plano. Su resultado, consecuentemente, es tridimensional. Es decir, por medio de un sistema bidimensional, y, gracias a la acción del giro de la rueda, se obtiene un elemento final volumétrico, con una proyección espacial.

La importancia de esta forma de estudiar y desarrollarse un elemento torneado es sustancial en el momento que queramos estudiar las formas geométricas que se originan cuando se tornea.

Para concluir podríamos plantear la demostración más elemental produciendo una terraja con el perfil de un dibujo, el resultado que obtendríamos de presionar la terraja sobre la masa blanda de barro sería la misma en todas sus partes. Ahora bien, el alfarero trabaja fundamentalmente no sólo desde fuera donde se traduce el perfil, sino desde dentro mientras da sentido a la línea, consecuentemente, participa del acto de contener, pues la forma que está produciendo contiene su mano, es decir, participa del vacío que se crea alrededor de esa silueta corrida.

La helicoide describe la acción de tornear y cómo se desarrolla la acción en el espacio. Su superficie alabeada es engendrada por una recta que se mueve apoyándose en una hélice y en el eje del cilindro que la contiene, con el cual forma constantemente el mismo ángulo.

En este sentido, la aprehensión del helicoide en su forma bidimensional forma una espiral, elemento interesante si pensamos su origen, según Kandinsky, "una desviación regular del círculo."<sup>54</sup> La observación de un cacharro en el que halla surcos dejados por los dedos deja ver ficticiamente círculos, pero si sustraemos del cilindro un trozo cortándolo de la boca obtendríamos un aro tridimensional, en su superficie, un círculo. Efectos aprehendidos del juego en la ambigüedad del plano, y el espacio.

### I.4.7 El centro

El origen y sentido de la forma participa del acto de contener, desarrollándose en base a un centro perfectamente definido que se hace interno y se desplaza a medida que se tornea, para permanecer siempre en el interior de la pieza. Este centro está relacionado directamente con el peso de la vasija y la fuerza de la gravedad. Aunque físicamente tiene una localización exacta, no así visualmente, pues su peso visual está en función de la forma, tamaño, color,

textura y otras cualidades de los objetos.<sup>55</sup>

En la forma de tornear queda de manifiesto la intrínseca relación de las caras exterior e interior. Sin embargo, puede resultar difícil observarlo cuando estamos tan acostumbrados a percibir sólo la parte más aparente.

La forma debe apreciarse como totalidad, y no sólo como apariencia decorativa de la superficie. La forma está implicada puntualmente con la propiedad de su vacío ignorado por conocido.

Ahora bien, no todas las formas torneadas funcionan de igual modo, los cuencos, los platos, los tazones tienen su centro claramente localizado en su interior, y éste es fácil de percibir pues la decoración suele reforzarlo, además nuestra mirada siempre puede abordarlo; sin embargo, en los casos de jarras, redomas, o elementos de cuello alto o boca estrecha, valorar el centro resulta intuitivo y escapa a la mera percepción visual. Ese centro en el sentido dinámico, difusor de energía, según Arnheim, queda obstaculizado y modificado, para el observador, por la propia superficie que lo configura. Su sentido interno ahora, es más propio relacionarlo a su naturaleza concéntrica y simbólica. "Representa lo sobrehumano, lo radicalmente ajeno al reino de la gravedad terrestre, pero asimismo se adapta bien a la decoración y frivolidad juguetonas al evocar un "mundo flotante", libre de las trabas de la existencia humana."<sup>56</sup>

El centro es el elemento primario de la cerámica, en potencia representa la energía concentrada o la tensión necesaria para expandirse.<sup>57</sup> El centro, es a su vez, un punto que queda siempre dibujado en la pella cuando centramos, subimos o bajamos el barro, y que localizamos perfectamente antes de empezar a abrir el cono.

La percepción del hueco es algo sorprendente, es un espacio que 'aparece' de pronto. El 'contiene', es una conquista en el mundo, es la protección y la proyección de una forma en el espacio. Ahí se guarda y se protege. Como espacio cerrado y estático, la 'u' de la vasija es una reducción de la propia casa del hombre, es la concepción, el nacimiento y el espacio para la muerte. Sólo el hombre vivo explora, sale del espacio protector de la madre.

Podemos relacionar el centro con un punto geométrico. En este sentido, seguimos la opinión de Kandinsky al afirmar que en nuestra "percepción el punto es el puente esencial, único, entre la palabra y el silencio.(...) el punto es símbolo de interrupción, de no-existencia (componente negativo) y al mismo tiempo es un puente de una unidad a otra (componente positivo)."<sup>58</sup> Por extensión, la palabra sería la expresión de la forma que empieza a surgir de la expansión de ese punto, justo el momento de iniciar el hueco, y que va a originar la forma, el silencio, todos los movimientos que anteceden y se preparan para la forma final.

El centro es el origen, el principio es imagen de la "coexistencia de las fuerzas opuestas, el lugar de la energía más concentrada."<sup>59</sup> No se configura como algo estático sino como el origen del movimiento, "de lo uno hacia lo múltiple, de lo interior hacia el exterior, de lo no manifestado a lo manifestado, de lo eterno a lo temporal, procesos todos de emanación y de divergencia donde se reúnen como en su principio todos los procesos de retorno y de convergencia en su búsqueda de la unidad.(...) Es también el símbolo de la ley organizadora."<sup>60</sup>

Si importante resulta el estudio del centro como una característica que refuerza la forma torneada, ese mismo centro organiza toda su articulación en base a una unidad dinámica, la espiral. Esta figura geométrica describe el movimiento de la rueda conjuntamente con la acción de elevar el barro y conformar la pieza. Como símbolo es también de los más antiguos y aparece en todas las culturas: "Este simbolismo de la concha espiralizada se refuerza con especulaciones matemáticas que hacen de ella el signo del equilibrio en el desequilibrio, del orden, del ser en el seno del cambio. La espiral, y especialmente la espiral logarítmica, posee esta notable propiedad de crecer de una manera terminal sin modificar la forma de la figura total, y de ser así permanencia en su forma "pese al crecimiento asimétrico". Las especulaciones aritmológicas sobre el número áureo, cifra de la figura logarítmica espiralizada, vienen a completar naturalmente la meditación matemática del semantismo de la espiral. Por todas estas razones semánticas y por su prolongación semiológica y matemática, la forma helicoidal de la concha del caracol terrestre o marino constituye un glifo universal de la temporalidad, de la permanencia del ser a través de las fluctuaciones del cambio."<sup>61</sup>

### I.5 NOTAS

<sup>1</sup>. Jorge Fernandez Chiti, *Diccionario de cerámica*, Buenos Aires, Condorhuasi, 1985, t.III, p.236.

<sup>2</sup>. Según Fernandez Chiti existe toda una ideología y filosofía en la elección del uso del torno que entronca con el destino de la humanidad, en el sentido "racionalista, consumista y lucrativo." Ha establecido una distinción entre las culturas que eligieron el trabajo a mano y definieron un "Tipo de hombre corporal", humanizado, y aquellas otras que optaron por el modelo de vida industrial, relacionando a éste con todos los problemas derivados: la alienación, el lucro, la competencia... Su visión del arte gira en torno a un socialismo utópico, que le ha llevado a afirmaciones muy comprometidas, polémicas y algunas dudosas, v., en *La cerámica artística actual*, Buenos Aires Condorhuasi, 1983, pp.38-9, cf., *Estética de la nueva imagen cerámica y escultórica*, Buenos Aires Condorhuasi, 1991, pp.54-5. *Ibidem*, p.236.

<sup>3</sup>. *Ibidem*, p.237.

<sup>4</sup>. Bernard Leach, *Manual del ceramista*, (trad. Elisenda Sala), Barcelona, Blume, 1981.  
En la actualidad el torno eléctrico desplaza progresivamente al torno manual por ser más cómodo. Aunque el torno manual permite una mejor manipulación y torneado de la pieza por ser más sincrónico el ritmo de la formación del objeto con todos los movimientos del cuerpo, pero el eléctrico permite una mayor comodidad ya que el esfuerzo que tiene que realizar el alfarero es menor.

<sup>5</sup>. Kenneth R. Beittel, *Zen and the Art of Pottery*, 1st., New York-Tokyo, Weatherhill, 1989, pp.42-6.

<sup>6</sup>. *Poem of Kabir*, version by Robert Bly, *News of Universe*, San Francisco, Sierra Club Books, 1980, p.272.

<sup>7</sup>. B. Leach, "This Clay", read by the author in *New Wing*, Otago Museum, 1962, from *Drawings, Verse and Belief*, London, Jupiter Books, 1977.

<sup>8</sup>. En el caso que la arcilla estuviese demasiado húmeda y pretendiésemos eliminar parte del agua, la soba debe hacerse siempre sobre una superficie absorbente como la escayola. El tiempo que dura esta operación depende de cada clase de arcilla.

<sup>9</sup>. J. Fernandez Chiti, *op. cit.*, t.I, p.39.

<sup>10</sup>. Está especialmente indicado para pastas con 'memoria', como la porcelana, el proceso permite la organización y distribución de las partículas de arcilla, en el mismo sentido que se dispondrán posteriormente en el torneado. De esta forma se facilita una configuración más estable.

<sup>11</sup>. Barry Midgley (ed.), *Guía completa de escultura, modelado y cerámica. Técnicas y materiales*, Madrid, Hermann Blume Ediciones, 1982, p.40.

<sup>12</sup>. El amasado mediante máquinas es útil para grandes cantidades de barro, ya que será más fácil para una preparación posterior. Y muy especialmente en el trabajo industrial de prensado. J. Fernandez Chiti, *op. cit.*, t.I, p.39: "no permite lograr la respuesta ni vitalidad de una pasta... Las pulsaciones emitidas por la mano humana son insustituibles al respecto."

<sup>13</sup>. Aunque como nos advierte B. Leach en Japón el torno gira a la inversa, permitiendo que sea el brazo derecho, el de más fuerza, el que haga girar el disco. B. Leach, *op. cit.*, p.136.

<sup>14</sup>. Debido al tiempo de espera de la pella desde el amasado hasta su utilización en el torno es posible la formación de burbujas, al irse comprimiendo la pella debido a la acción de la gravedad.

<sup>15</sup>. El grosor de la base que debe quedar será aproximadamente de 2 cm. en principio, aunque estará en relación a la altura, la terminación final y el tacón.

<sup>16</sup>. En la fase de aprendizaje se verificaría la calidad de este cilindro cortándolo con un hilo o un

alambre para precisar el grosor de las paredes, que será constante, excepto en la base que sería un poco más grueso, y en la boca, que debido al adelgazamiento de las paredes según se aproxima a ella, sería más delgada.

17. Aunque hemos encontrado la palabra 'tanagra' para describir este tipo de piezas en el libro de Georges Ramié, no compartimos el término por su asociación. Este término fue aplicado a las miniaturas de cerámica griegas por extensión de la ciudad Tanagra (Beocia), lugar donde se descubrieron los primeros depósitos. Reproducen especialmente a la mujer y su interés va desde los exvotos encontrados en las ruinas micénicas de Tirinto, hasta finales del siglo IV, y durante el periodo helenístico, cuando estas figuras no entran en competencia directa con las grandes obras ni con el concepto de 'belleza'. Por otra parte, se aleja de la asociación técnica, pues las piezas fueron ejecutadas con moldes de los que se han encontrado varios. v.: Georges Ramié, *Cerámica de Picasso, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1974, p. 220, cf. José Pijoan, Hª General del arte. El arte griego. Hasta la toma de Corintio por los romanos (146 a.J.C.), Madrid, Espasa Calpe, 1982, pp. 556-562.*

18. Cuando no se trata de piezas exentas, sino del corte a piezas salidas de una misma pella, la separación se produce en movimiento, ya que no se trata de piezas grandes. La forma japonesa de cortar es muy interesante y útil; el hilo está sólo sujeto de un extremo, mientras que el otro, libre, es arrastrado por el giro del torno hasta haber sobrepasado la mitad del círculo, momento en el que se tira de él horizontalmente y la pieza se destrende de la masa.

19. B. Leach dió al respecto una interesante sugerencia al comparar el proceso de torneado con el modelado del escultor, y el corte, con la talla. Sin embargo, lamentamos que esta idea no la haya desarrollado, pues pensamos que la comparación se queda en la superficie, por el equiparamiento de las herramientas y no del proceso. El modelado parte de unos ejes, una estructura inicial, de un armazón volumétrico en el que la asociación de 'poner el barro' con el pensamiento y movimiento continuo en el espacio son intrínsecas y no se dan en el trabajo torneado; por otro lado, la talla hemos de asociarla al proceso de ir descubriendo continuamente, mientras que el repasado de la pieza no va a configurar un carácter sino a ajustar una forma. Bernard Leach, *op. cit.*, pp. 149-150.

20. *Ibidem*, p. 150.

21. Kenneth Clark, *The Potter's Manual*, 1st., London, Macdonald Orbis, 1983, p. 47.

22. Jack Troy, 'Jugology, the Neurological Origins of Wheel-thrown Pottery', *American Ceramics*, t. 1, n.º 2, 1982, 28-31.

23. Michael Cardew, *Pioneer Pottery*, London, Longmans, 1969, p. 101.

24. V., Betty Edwards, *Dibujar con el lado derecho del cerebro*, Madrid, 1984.

25. Esta idea, llevada al desarrollo de los motivos en papel es descartada por algunos ceramistas, -como veremos-, bajo la idea de que los problemas del dibujo en papel son distintos a los que surgen de su aplicación con el material y la forma. Pero al hablar de bocetos estamos considerando más que el desarrollo de un motivo, el dibujo en sí mismo, es decir, una disciplina clásica artística que ha sido considerada en Occidente al menos desde el siglo XV, momento en el que Cennini escribía su tratado de pintura. Susan Lamber, *Dibujo, técnica y vidriados*, Blume, 1985.

Ello nos puede llevar a determinar otros sistemas de orden donde desarrollar plásticamente una idea que no debe estar condicionada previamente por ningún sistema. Esta idea sugiere que si aceptamos el vaso, tanto si es torneado o no, lo que se acepta es un sistema de orden, un marco de actuación; lo personal es la idea, la expresión y el sentimiento dentro de ese orden aceptado. En este sentido, el dibujo puede ayudar a vislumbrar un nuevo enfoque del problema.

26. Con estos dos sistemas se pueden realizar manualmente las mismas formas.

27. La humedad al ser diferente en distintas partes de la pieza tienen que unificarse por lo que se protege con plásticos o con trapos húmedos, según la temperatura y humedad del ambiente.

<sup>28</sup>. El pie de un vaso puede quedar terminado en el momento de ser torneado. El tipo de arcilla empleada va a determinar el grosor de la pared en esa zona, aunque con arcillas muy plásticas puede conseguirse que la pared sea lo bastante delgada. Si no ocurre así, es mejor rebajar el grosor con una herramienta de corte al final de la operación. También puede añadirse un elemento que haya sido torneado aparte.

<sup>29</sup>. Bernard Leach, op. cit., p.140: "Las vasijas de boca delgada e indeterminada son insatisfactorias, se mire como se mire." Son acaso el resultado de la escasez de material y la alternativa es añadir un arco de arcilla a la forma.

<sup>30</sup>. Ibidem, p. 141: "el dedo medio y pulgar de una mano sostendrán la boca de la jarra mientras que un dedo de la otra oprimirá y alisará suavemente la arcilla entre ambos, hacia afuera y arriba. (...) El pico tiene que salir lo suficiente para impedir que el líquido rezume por la parte delantera de la jarra, pero esto puede dar a la misma un desagradable aspecto morrudo."

<sup>31</sup>. Existen una serie de tablas que indican las proporciones según los pesos y medidas para las jarras, ya que el peso de la jarra se duplica al llenarse. Michael Casson, cit. en "Jarras", *Cerámica*, nº6, 1980, pp.17-22.

<sup>32</sup>. Michael Cardew. *Pioneer Pottery*, cit. en "Jarras", *Cerámica*, nº6, 1980, p.17.

<sup>33</sup>. Este ceramista de principios de siglo ha aportado una concepción tan interesante como la de Bernard Leach, y aunque existen diferentes matices, ambos, participaron del interés por la cerámica Sung y por la filosofía budista. Murray hizo de la cerámica un hecho estético, no sólo por la comparación y, o, participación de la pintura y la escultura sino por asumir las consecuencias derivadas de ello como fueron precios elevados y la titulación de sus piezas.

<sup>34</sup>. Circunstancia ésta que ha sido bastante criticada. Para él fue "sólo el vehículo para resaltar la superficie de la pieza y crear una variedad de texturas.": Paul Rice, *British. Studio Ceramics in the 20th century*, 1st., London, Barrie & Jenkins, 1989, p. 83.

<sup>35</sup>. Giedion se ocupa de estas conexiones en relación con las formas artísticas prehistóricas, y culturas egipcia y mesopotámica. Sigfried Giedion, *Op. cit*, pp.412-428.

<sup>36</sup>. Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano: contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barcelona, Barral-Labor, 1986, (trad. española de Roberto Echavarren), p.57.

<sup>37</sup>. Ibidem, p.58. Es importante establecer las diferencias que existen entre el concepto geométrico: "Límite mínimo de extensión, que se considera sin longitud, latitud ni profundidad." Y su representación: "Señal de dimensiones pequeñas, ordinariamente circular, que, por contraste de color o de relieve, es perceptible en una superficie". Lo cual indica la diferencia entre el concepto y su representación. (Aceptaciones cuadragésima y decimocuarta) *Diccionario de la Lengua Española*, 1984, vol.II, sp.

<sup>38</sup>. Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception*, Berkeley, The University of California Press, 1954, (trad. española de M<sup>a</sup> Luisa Balseiro, *Arte y percepción visual: Psicología del ojo creador*, 4<sup>a</sup> ed., Madrid, Alianza Editorial, 1983), p.35.

<sup>39</sup>. Rudolf Arnheim, *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*, (tr. de Remigio Gómez Díaz), Madrid, Alianza Editorial, 1984, p.239: "Geoméricamente, el centro se define exclusivamente por su posición como el punto equidistante de todos los puntos homólogos de una figura regular. Desde el punto de vista físico, el centro es el fulcro en torno al cual se equilibra un objeto. Perceptualmente, el centro de equilibrio es el punto en el que se hallan en equilibrio todos los vectores que constituyen un esquema visual. En un sentido más general y con independencia de la ubicación, todo objeto visual constituye un centro dinámico por ser la sede de las fuerzas que surgen de él y convergen hacia él."

<sup>28</sup>. El pie de un vaso puede quedar terminado en el momento de ser torneado. El tipo de arcilla empleada va a determinar el grosor de la pared en esa zona, aunque con arcillas muy plásticas puede conseguirse que la pared sea lo bastante delgada. Si no ocurre así, es mejor rebajar el grosor con una herramienta de corte al final de la operación. También puede añadirse un elemento que haya sido torneado aparte.

<sup>29</sup>. Bernard Leach, *op. cit.*, p.140: "Las vasijas de boca delgada e indeterminada son insatisfactorias, se mire como se mire." Son acaso el resultado de la escasez de material y la alternativa es añadir un aro de arcilla a la forma.

<sup>30</sup>. *Ibidem*, p.141: "el dedo medio y pulgar de una mano sostendrán la boca de la jarra mientras que un dedo de la otra oprimirá y alisará suavemente la arcilla entre ambos, hacia afuera y arriba. (...) El pico tiene que salir lo suficiente para impedir que el líquido rezume por la parte delantera de la jarra, pero esto puede dar a la misma un desagradable aspecto morrudo."

<sup>31</sup>. Existen una serie de tablas que indican las proporciones según los pesos y medidas para las jarras, ya que el peso de la jarra se duplica al llenarse. Michael Casson, *cit. en "Jarras"*, *Cerámica*, n<sup>o</sup>6, 1980, pp.17-22.

<sup>32</sup>. Michael Cardew, *Pioneer Pottery*, *cit. en "Jarras"*, *Cerámica*, n<sup>o</sup>6, 1980, p.17.

<sup>33</sup>. Este ceramista de principios de siglo ha aportado una concepción tan interesante como la de Bernard Leach, y aunque existen diferentes matices, ambos, participaron del interés por la cerámica Sung y por la filosofía budista. Murray hizo de la cerámica un hecho estético, no sólo por la comparación y, o, participación de la pintura y la escultura sino por asumir las consecuencias derivadas de ello como fueron precios elevados y la titulación de sus piezas.

<sup>34</sup>. Circunstancia ésta que ha sido bastante criticada. Para él fue "sólo el vehículo para resaltar la superficie de la pieza y crear una variedad de texturas." Paul Rice, *British. Studio Ceramics in the 20th century*, 1st., London, Barrie & Jenkins, 1989, p. 83.

<sup>35</sup>. Giedion se ocupa de estas conexiones en relación con las formas artísticas prehistóricas, y culturas egipcia y mesopotámica. Sigfried Giedion, *Op. cit.*, pp.412-428.

<sup>36</sup>. Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano: contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barcelona, Barral-Labor, 1986, (trad. española de Roberto Echavarren), p.57.

<sup>37</sup>. *Ibidem*, p.58. Es importante establecer las diferencias que existen entre el concepto geométrico: "Límite mínimo de extensión, que se considera sin longitud, latitud ni profundidad." Y su representación: "Señal de dimensiones pequeñas, ordinariamente circular, que, por contraste de color o de relieve, es perceptible en una superficie". Lo cual indica la diferencia entre el concepto y su representación. (Acepciones cuadragésima y decimocuarta) *Diccionario de la Lengua Española*, 1984, vol.II, sp.

<sup>38</sup>. Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception*, Berkeley, The University of California Press, 1954, (trad. española de M<sup>a</sup> Luisa Balseiro, *Arte y percepción visual: Psicología del ojo creador*, 4<sup>a</sup> ed., Madrid, Alianza Editorial, 1983), p.35.

<sup>39</sup>. Rudolf Arnheim, *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*, (tr. de Remigio Gómez Díaz), Madrid, Alianza Editorial, 1984, p.239: "Geoméricamente, el centro se define exclusivamente por su posición como el punto equidistante de todos los puntos homólogos de una figura regular. Desde el punto de vista físico, el centro es el fulcro en torno al cual se equilibra un objeto. Perceptualmente, el centro de equilibrio es el punto en el que se hallan en equilibrio todos los vectores que constituyen un esquema visual. En un sentido más general y con independencia de la ubicación, todo objeto visual constituye un centro dinámico por ser la sede de las fuerzas que surgen de él y convergen hacia él."

<sup>28</sup>. El pie de un vaso puede quedar terminado en el momento de ser torneado. El tipo de arcilla empleada va a determinar el grosor de la pared en esa zona, aunque con arcillas muy plásticas puede conseguirse que la pared sea lo bastante delgada. Si no ocurre así, es mejor rebajar el grosor con una herramienta de corte al final de la operación. También puede añadirse un elemento que haya sido torneado aparte.

<sup>29</sup>. Bernard Leach, *op. cit.*, p. 140: "Las vasijas de boca delgada e indeterminada son insatisfactorias, se mire como se mire." Son acaso el resultado de la escasez de material y la alternativa es añadir un aro de arcilla a la forma.

<sup>30</sup>. *Ibidem*, p. 141: "el dedo medio y pulgar de una mano sostendrán la boca de la jarra mientras que un dedo de la otra oprimirá y alisará suavemente la arcilla entre ambos, hacia afuera y arriba. (...) El pico tiene que salir lo suficiente para impedir que el líquido rezume por la parte delantera de la jarra, pero esto puede dar a la misma un desagradable aspecto morrudo."

<sup>31</sup>. Existen una serie de tablas que indican las proporciones según los pesos y medidas para las jarras, ya que el peso de la jarra se duplica al llenarse. Michael Casson, *cit. en* "Jarras", *Cerámica*, nº6, 1980, pp. 17-22.

<sup>32</sup>. Michael Cardew. *Pioneer Pottery*, *cit. en* "Jarras", *Cerámica*, nº6, 1980, p. 17.

<sup>33</sup>. Este ceramista de principios de siglo ha aportado una concepción tan interesante como la de Bernard Leach, y aunque existen diferentes matices, ambos, participaron del interés por la cerámica Sung y por la filosofía budista. Murray hizo de la cerámica un hecho estético, no sólo por la comparación y, o, participación de la pintura y la escultura sino por asumir las consecuencias derivadas de ello como fueron precios elevados y la titulación de sus piezas.

<sup>34</sup>. Circunstancia ésta que ha sido bastante criticada. Para él fue "sólo el vehículo para resaltar la superficie de la pieza y crear una variedad de texturas.": Paul Rice, *British. Studio Ceramics in the 20th century*, 1st., London, Barrie & Jenkins, 1989, p. 83.

<sup>35</sup>. Giedion se ocupa de estas conexiones en relación con las formas artísticas prehistóricas, y culturas egipcia y mesopotámica. Sigfried Giedion, *Op. cit.*, pp. 412-428.

<sup>36</sup>. Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano: contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barcelona, Barral-Labor, 1986, (trad. española de Roberto Echavarrén), p. 57.

<sup>37</sup>. *Ibidem*, p. 58. Es importante establecer las diferencias que existen entre el concepto geométrico: "Límite mínimo de extensión, que se considera sin longitud, latitud ni profundidad." Y su representación: "Señal de dimensiones pequeñas, ordinariamente circular, que, por contraste de color o de relieve, es perceptible en una superficie". Lo cual indica la diferencia entre el concepto y su representación. (Acepciones cuadragésima y decimocuarta) *Diccionario de la Lengua Española*, 1984, vol. II, sp.

<sup>38</sup>. Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception*, Berkeley, The University of California Press, 1954, (trad. española de M<sup>a</sup> Luisa Balseiro, *Arte y percepción visual: Psicología del ojo creador*, 4<sup>a</sup> ed., Madrid, Alianza Editorial, 1983), p. 35.

<sup>39</sup>. Rudolf Arnheim, *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*, (tr. de Remigio Gómez Díaz), Madrid, Alianza Editorial, 1984, p. 239: "Geoméricamente, el centro se define exclusivamente por su posición como el punto equidistante de todos los puntos homólogos de una figura regular. Desde el punto de vista físico, el centro es el fulcro en torno al cual se equilibra un objeto. Perceptualmente, el centro de equilibrio es el punto en el que se hallan en equilibrio todos los vectores que constituyen un esquema visual. En un sentido más general y con independencia de la ubicación, todo objeto visual constituye un centro dinámico por ser la sede de las fuerzas que surgen de él y convergen hacia él."

<sup>40</sup>. Piet Mondrian, *La morfología y la Neoplástica* (1930), Angel Gonzalez Garcia, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchan Fiz, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Madrid, Turner, 1979, p. 239.

<sup>41</sup>. Compárese con sistemas de reproducción celular.

<sup>42</sup>. Las curvas se pueden clasificar en: planas y alabeadas. Una curva es plana si el punto que genera dicha curva se mueve en un plano. Una curva es alabeada si el punto que genera dicha curva se mueve en diferentes planos, "está caracterizada porque cuatro puntos infinitamente próximos cualesquiera de la misma no están situados en un mismo plano", es decir, no son coplanares. Angel Taibo Fernandez, *Geometría descriptiva y sus aplicaciones*, Madrid, Escuela Superior de Ingenieros Industriales, 1943, p. 12.

<sup>43</sup>. Físicamente el peso se define como la acción de la fuerza de la gravedad, sin embargo podemos hablar en psicología de la imagen de peso visual que está en relación con todos los elementos de una composición artística y provoca tensiones dentro del sistema.

<sup>44</sup>. R. Arnheim, *op. cit.*, 1983, p. 45.

<sup>45</sup>. De ahí que Arnheim manifieste que un jarrón chino se "mueve perpetuamente en su quietud". *Ibidem*, p. 452.

<sup>46</sup>. Esta técnica utilizada la ambigüedad de la imagen, pretende hacer salir al espectador de su confianza en lo real. Es muy utilizada como recurso en la decoración y diseño, como también por los surrealistas. Y obsérvese que la representación del cuerpo humano se realiza a través de formas redondeadas o convexas. *Ibidem*, p. 252.

<sup>47</sup>. R. Arnheim, *Ibidem*, p. 467.

<sup>48</sup>. R. Arnheim, *op. cit.*, 1984, p. 11.

<sup>49</sup>. A. Taibo, *op. cit.*, 1943, p. 61.

<sup>50</sup>. *Ibidem*, p. 79.

<sup>51</sup>. F. Enriques, *Lecciones de geometría descriptiva y sus aplicaciones*, (trad. T. R. Bachiller), Madrid, Rialto, 1943, p. 327.

<sup>52</sup>. Son superficies de revolución: el toro, la escocia y la esfera. Toro: "superficie engendrada por el giro de un círculo en torno de una recta de su plano que no pase por el centro." F. Enriques, *op. cit.*, p. 336. Escocia: "superficie engendrada por dos cuadrantes tangentes entre sí que giran alrededor de una recta de su plano." A. Taibo, *op. cit.*, p. 80.

<sup>53</sup>. S. Giedion, *El presente eterno: los comienzos de la arquitectura*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 161: "El origen de este procedimiento se halla en el arte auríficase, cuando el hombre trazó el primer perfil de un animal en la arcilla de la caverna. Lo asombroso es la gran intesidad con que un simple contorno podía captar la naturaleza misma del animal."

<sup>54</sup>. Wassily Kandinsky, *op. cit.*, p. 85.

<sup>55</sup>. En este sentido, seguimos a R. Arnheim, al diferenciar entre centro y punto medio, explicando el primer término en el sentido dinámico de un campo de fuerzas, "un foco del que emanan y hacia el que convergen las fuerzas. Como todo centro dinámico tiende a distribuir las fuerzas de su campo simétricamente en torno a sí, ... cualquier objeto visual constituye un centro de fuerzas, y puede por supuesto ubicarse en cualquier parte de un espacio visual. La interacción entre diversos objetos visuales que operan como centros de fuerzas es la base de la composición." El punto medio lo usa al referirse

a la posición central en el sentido geométrico. R. Arnheim, *op. cit.*, 1984, pp. 16-17.

<sup>56</sup>. *Ibidem*, p. 125.

<sup>57</sup>. Su asociación con formas cotidianas que concentran nuestra atención es inmediata: el sol, el iris, la carpa del circo, la geoda, los cráteres, el cero, la mesa redonda, etc.

<sup>58</sup>. Wassily Kandinsky, *op. cit.*, p. 21.

<sup>59</sup>. Nicolás de Cusa, cit. por J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1988, p. 272.

<sup>60</sup>. *Ibidem*, p. 273.

<sup>61</sup>. Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, (tr. de Mauro Armijo), Madrid, Taurus, 1983, p. 299. Los caracoles son un ejemplo de una construcción rítmica, están hechas de excreciones de una pasta calcárea líquida, que es transformada por los movimientos rítmicos del cuerpo y después se cristaliza. Las conchas de los caracoles son movimientos expresivos fijados de 1º orden": R. Arnheim, *op. cit.*, 1983, p. 452.

L  
A  
I  
N  
T  
E  
R  
P  
R  
E  
T  
A  
C  
I  
O  
N  
D  
E  
L  
O  
S  
C  
E  
R  
A  
M  
I  
S  
T  
A  
S

### II.1 La herramienta y su influencia

Los comentarios de los ceramistas que exponemos a continuación giran sobre la importancia que ellos dan al torno, al interés del estudio de la cerámica bajo dicha herramienta de trabajo, al sentido conceptual de las formas de revolución y a la influencia en sus obras, a las relaciones de la cerámica con otros materiales o disciplinas y a las causas que llevaron a la cerámica a una ruptura con el sistema artesanal.

Estos escritos aportan una visión personal sobre el tema y se presentan como testimonios que circunscriben los problemas que vamos a tratar posteriormente.

#### II.1 Angel Garraza (1950-Allo)

Creo que el torno es una técnica más, que puede ser empleada en el arte cerámico. Hay un aspecto tradicional añadido, pero tiene la misma importancia que cualquier otra herramienta creativa.

Es una herramienta interesante con muchas posibilidades, pero no la considero única. En la enseñanza de la cerámica no me parece fundamental, está en función de lo que cada persona quiera conseguir, si se desea desarrollar formas por medio del torno está bien; lo importante, en definitiva, es la transformación del objeto, la idea que se introduce en él.

Desde el punto de vista de la enseñanza de la cerámica, creo que puede ser muy peligroso que para empezar, la gente se sienta al torno, porque es bastante complicado y se dejan de lado muchas posibilidades; toda la carga expresiva que tiene el material en si mismo puede quedar perdida o atenazada por la dificultad que entraña su manejo. La enseñanza de la cerámica debe tener otras preocupaciones, más respecto al material y sus posibilidades, y no centradas exclusivamente en la práctica del torno.

Creo que las relaciones de la cerámica con otros registros artísticos: la arquitectura, la música... me parece necesario, como lo es en cualquier práctica artística, quizás lo que le pasa a la cerámica es que arrastra una consideración de arte menor con respecto a las demás actividades artísticas, aunque a lo largo de la historia no haya sido así. Ha habido épocas de esplendor, con gran fuerza expresiva, como la etrusca, las culturas precolombinas, que aún mediatizadas por las posibilidades de uso hacen una cerámica donde el único condicionante es el puro sentido expresivo, mágico. La obra cerámica es para ellos tan importante como la

realizada con otros materiales, no existe una jerarquía, no hay un material mejor que otro.

Ya en este siglo, sobre todo a partir de la incursión de determinados artistas en la cerámica se observa un interés por su renovación, pero así como en otras disciplinas, especialmente en la escultura, se plantea una revisión de los materiales utilizándose algunos que hasta entonces habían sido relegados, la cerámica prácticamente queda limitada a lo utilitario debido a su carácter gremial y secretista.

Este carácter utilitario resultaría más digno ya que la cerámica con pretensiones artísticas se refugia en un pseudodecorativismo, sin ningún interés formal ni expresivo y carente de toda renovación.

A partir de aquí hay una ruptura de ciertos valores, especialmente con la cerámica de la que he hablado antes. Hoy en día, hay ceramistas, escultores o artistas que trabajan en la cerámica, y quieren considerarla como un medio más de expresión, la escogen como el material idóneo para expresarse..., ya que esta tiene tantas posibilidades como cualquier otro material.

La ruptura a la que nos estamos refiriendo vino de la mano de Picasso y Miró, ellos tenían interés en expresarse con la cerámica como ya lo venían haciendo en la pintura y la escultura. Considero que son dos figuras claves para cambiar el sentido de la historia de la cerámica. Su aportación es fundamental para que posteriormente, otros ceramistas, más próximos a nosotros, contemporáneos, vieran las posibilidades del medio para intentar hacer una obra insertada en la realidad del arte actual sin ningún tipo de vínculo, con ciertos problemas que tradicionalmente la cerámica venía arrastrando.

En cuanto a mí, el interés por la cerámica está en base a aspectos del proceso cerámico, propios del empleo de la cerámica a lo largo de la historia, y especialmente, en la arquitectura,...

La fragmentación, la textura, su fuerza expresiva, el modelado, el empleo del horno como una herramienta que siempre incorpora un factor de difícil control, la aceptación de ese proceso, el ritmo de trabajo, la transformación, cómo se va secando, en fin, una serie de problemas específicos del medio que me parecen muy importantes y que son la base de mi propio trabajo personal.<sup>1</sup>

### II.2 Arcadio Blasco (Muxtamiel-1928)

Parece ser algo aceptado que en el torno de alfarero se encuentran los orígenes, los rudimentos de la cerámica y, en consecuencia, habrá que comenzar por su aprendizaje y práctica para profundizar en el tema. Y tengo para mí que es un error muy difundido y que viene a confirmar el desconocimiento general que rodea al mundo de la cerámica.

El torno de alfarero fue un feliz "descubrimiento" que supuso una verdadera revolución, pues facilitaba la confección de recipientes en un corto espacio de tiempo; aumentó considerablemente la producción de contenedores y dió origen, probablemente, a la primera producción industrial. Naturalmente, el torno alfarero que conocemos hoy fue producto de una lenta evolución pasando por una serie de etapas en las que fueron introduciendo mejoras sobre los modelos precedentes.

Pienso que todas las formas generadas a partir de un eje de simetría, existían antes del feliz hallazgo y fueron utilizadas por los pueblos primitivos para confeccionar sus utensilios, ya fueran éstos de tierra cocida o de madera, hueso, piedra, etc. La naturaleza estaba a disposición de los que al observarla, sacaban sus conclusiones prácticas.

Consecuentemente, no creo que el conocimiento del trabajo en el torno, su aprendizaje, sea más que una técnica para aumentar la producción, creo que su obligatoriedad en las escuelas de cerámica, no sirve más que para lo que sirve, y su destreza en el manejo no garantiza nunca aquello que con esa técnica se produce, tenga calidad.

Hay como un olvido voluntario sobre los orígenes de la cerámica como técnica utilizada por aquellos que eran considerados en su entorno social como magos, visionarios, sacerdotes, profetas. El hecho de modelar determinados tipos de arcillas, amasarlas, transformarlas por medio del fuego, tendría en el pasado, una relación más cercana a la magia, origen del arte, que de un oficio artesano práctico.

Y, naturalmente, habrá que situarse en la franja más oriental de Asia, lo que hoy conocemos por Corea y China, para valorar el sentido mágico que se le atribuyó en el pasado a la cerámica. Todavía hoy, en esos países y también en Japón, el ceramista es considerado de modo muy distinto a occidente; aún conserva esa identidad de creador de misterios, más de lo que entre nosotros pueda tener el músico, el pintor, el escultor, el poeta, pues participa de todos ellos el verdaderamente ceramista.

Efectivamente, tal vez habría que profundizar en el "sentido conceptual de la formas de revolución", como tu apuntas, pues su aplicación al diseño, incluso a la arquitectura, pueden resultar determinantes.

Entiendo que la cerámica es una técnica estrechamente relacionada con la arquitectura desde sus orígenes. La pre-cerámica de los ladrillos de adobe y los tapias, están en la base arquitectónica de Mesopotamia, y aquellas obras que hasta nosotros llegaron (los arqueros de Susa, en el templo de Dario, los toros alados, etc.) son una muestra de esa relación y de la

importancia que, como técnica expresiva, tuvo en la historia de la Cultura.

Si a estas obras añadimos las que, con un sentido religioso o funerario, se producían en la Grecia antigua, en Creta y Micenas y en todo el Mediterráneo oriental, las impresionantes tumbas etruscas, con un evidente paralelismo a los ejércitos en terracota descubiertos en China recientemente, la utilización de la cerámica en la etapa mudéjar en la península Ibérica, que dió otro sentido a la arquitectura clásica, dotándola de luz y convirtiéndola en una arquitectura sin peso, etc., podemos ver la utilización de la cerámica con una intencionalidad y unas posibilidades expresivas muy alejadas de la realidad actual, con esa proliferación superficial de escuelas y talleres donde se "enseña" a hacer cerámica y lo que realmente consiguen es despojarla de todo aquello que justificó sus orígenes y su utilización por parte de artistas creadores. No ignoro, claro está esa dimensión de la cerámica utilizada como utilización del tiempo libre, como terapia ni aquella otra que supone la fabricación de objetos ornamentales y de adorno, reflejo, frecuentemente, del mal gusto y la cursilería imperante. No hablo de eso, claro.

(...)

Yo pienso que la cerámica como técnica característica de la cultura islámica, señas de identidad imperantes del pueblo vencido, sufrió un retroceso considerable con la expulsión de los últimos moriscos. Hubo que volver a empezar a partir de lo que, las clases dominantes del momento (en realidad, las mismas de hoy), consideran más rentable, o sea la cerámica renacentista italiana; y se importaron a los maestros más destacados para renovar las producciones cerámicas de Puente, Talavera, Triana, Paterna, Manises, Málaga, etc. con una tradición hispano-árabe que había que eliminar y cambiar los gustos de la sociedad, pasando a ser considerada "cerámica española", lo que no era, en un escamoteo histórico vergonzante, si bien no el único.

A partir de ese momento, en nuestro país se va retrocediendo, perdiendo interés y convirtiéndose en vehículo característico de la confusión social generada por ese trauma humano y cultural que supuso la expulsión de moros y judíos. La inauguración, tiempo después, de las reales fábricas de porcelana del Buen Retiro, Alcora, Sargadelos, La Cartuja de Sevilla, etc. confirmaría y abundaría en esa, ya irreversible, pérdida de identidad que aún sufrimos. Corte y cortesanos consumían lo que en otras latitudes se producía o bien sus imitaciones y fue la alfarería de nuestros alfares el único reducto, en el campo de la cerámica, que mantuvo más o menos latentes las influencias culturales que a través del tiempo nos fueron llegando, no imponiéndose, y adaptadas al uso de sus habitantes en las zonas rurales.

Ese es, o al menos yo así lo veo, el panorama que a nosotros llegó y con el que se encontraría Llorens Artigas. Y curiosamente, su producción más conocida y más característica es aquella que se inspira en las culturas orientales (visitó Japón, conoció a Bernard Leach, a Hamada) y sus colaboraciones con Joan Miró. Es posible que ese fuera el momento, en nuestra cultura, en que se volvió a utilizar la cerámica como técnica al servicio del artista creador. (Como lo fue el "descubrimiento" de la forja por parte de los escultores Gargallo y Julio González, convirtiendo una técnica artesana en una técnica escultórica sin que por ello, a los

escultores que la utilizan, se les tenga por herreros). Posteriormente, Antoni Cumellas, seguidor de algún modo de Llorens, en su producción más conocida (piezas a torno con superficies esmaltadas con gran sensibilidad, búsqueda de la simplicidad y belleza del color y la calidad), también realizó algunos paneles y murales abstractos no como consecuencia de una investigación formal propia, si no, como excusa ornamental para lucir sus hallazgos en la técnica cerámica. Volvió la cerámica, Cumella, más cerca del torno y los esmaltes, con toda la complejidad que esto supone; que el mundo de la investigación en el campo de la cerámica puede ser apasionante y hay que estar verdaderamente dotado para entender y profundizar en ello.

Creo que fue ya mi generación la primera, en España, que dió ceramistas cuya relación con el torno y la cerámica tradicional no fue determinante. Es curioso observar que pintores y escultores importantes (Picasso, Miró, Fontana, Chillida, Tapies, etc.) en su madurez creativa, tienen necesidad de asomarse al mundo de la cerámica y experimentar en ese campo.

...suelo partir de estructuras geométricas, aplicando la regla áurea a mi modo, que me sirve de base, de estructura soporte, a partir de la que transformo y creo espacios, zonas de luz y sombra, grafismos, (...)la simetría, aún rompiéndola está más o menos presente en mis composiciones. También el centro, ha tenido reflejo en mis obras.

He utilizado, en alguna etapa concreta de mi producción, el círculo como protagonista. No son otra cosa que mis series de "Ruedas de molino para comulgar", así como las perforaciones, las ventanas en forma de ojo de buey, los agujeros. También fue determinante al principio de los años sesenta la utilización de la espiral como estructura envolvente de las composiciones.<sup>2</sup>

### II.3 Benet Ferrer (1945-Sabadell)

Esta máquina tan interesante define y condiciona toda la historia de la producción de objetos cerámicos.

Si observamos su funcionamiento veremos que parte de unos componentes elementales como son la ROTACIÓN (la tierra gira también junto con los planetas y el sol en nuestro sistema) y el DESLIZAMIENTO que sufre la arcilla en manos del maquinista.

ROTACION y DESLIZAMIENTO le son imprescindibles para funcionar. Tal elementalidad es comprobable a la rueda con el vehículo. Además el barro está formado por moléculas alargadas y finas que mediante el agua resbalan unas contra otras y dan la plasticidad necesaria a la pasta para que la rotación del torno no se detenga.

(...) También en el momento de cocer el material cerámico este viene envuelto en llamas,

que rotan en forma de curvas en el espacio y que "lamen" la superficie de las vasijas expuestas al fuego.

En todo este proceso está presente un factor de "caricia". El fuego no se manifiesta ni se puede representar gráficamente a la manera de zig-zag.

También el sol, elemento de calor supremo crea paralelismos formales con el fuego que nosotros producimos; es circular y no tiene cantos vivos.

Esta conciencia arcaica y primordial acerca y funde al hombre creador con la naturaleza y al sentido medido y ordenador del Universo, poniendo al sujeto en contacto con el Supremo y en el terreno de lo divino.

(...)

Creo que este campo de investigación está bastante y tristemente descuidado. No se estudia en profundidad la medida y proporción de las piezas a torno. Creo así mismo que se pueden hacer formas de revolución mucho más puestas al día y por tanto alejadas de la tradición. Observemos las vasijas griegas y veremos que es toda una lección de proporción y equilibrio.

El ceramista debe hacer un trabajo mucho más científico, más cerebral, más geométrico, más morfológico y menos improvisado.

El "gestualismo" es ya un concepto anticuado, no creo en la expresividad del instante.

Existen componentes en la práctica cerámica muy adecuados para el trabajo del artista. Se puede especular con el proceso mismo de la fabricación cerámica, como pueden ser los efectos de la humedad sobre la arcilla, el olor que desprenden, el sonido que produce al cocerse, el sonido al tacto, los colores naturales de las diferentes pastas, el lugar geográfico de las minas de mineral, la magnificación y ritualización de las herramientas que se utilizan en el proceso, etc.

La ruptura de los valores tradicionales en la cerámica creo que aún no se han producido por completo. Una incompleta ruptura a venido, a mi parecer, por la inutilidad de la cerámica como producto artesano y que ha sido substituido por el diseño (bueno o malo) y la producción industrial.

De todos modos, existen reductos artesanos en comunidades marginales que montan sus tenderetes en los barrios antiguos de las ciudades llenando sus calles de pintoresquismo, en donde ofrecen al personal, desde el más puro kitsch, bisuterías o tacitas de café hechas a mano.

También existen los artesanos más o menos rurales que canalizan su producción para los turistas que nos visitan, en tiendas al aire libre, a la salida de las ciudades, junto a la carretera, ofreciendo tastos para plantas, jarritas con muchas asas y otros atropellos estéticos para alegría de nostálgicos.

De todos modos, son varios los artistas que a partir del procedimiento cerámico se han acercado a posturas más próximas a la escultura, pero queda mucho por hacer.

La cerámica puede incidir mucho más efectivamente de como lo han hecho hasta ahora

en el espacio. En muchos casos debe alejarse del mundo del objeto.

Nos invade hasta ahora la instalación, la multimedia o el performance.

Otra causa de ruptura hay que buscarla en que el artista actual es una individualidad multidisciplinar que razona mucho más sobre la fenomenología artística, sobre el proceso y que a partir de las vanguardias artísticas avanza hacia una conceptualización del hecho artístico con mucha más libertad.

Parece mentira, pero la aportación que han hecho artistas plásticos no pertenecientes al campo de la cerámica, han sido en muchos casos más interesantes que las producidas por los ceramistas.

Picasso, Fontana, Manzoni, Chillida, Tapiés o los conceptuales como Josep Beuys creo que han hecho evolucionar al artista ceramista hacia comportamientos o actitudes mucho más radicales.

En mi caso la ruptura hay que hallarla a partir de una obra titulada "Capacitat di una rajola" y en la "ventilación conceptual" que supuso la existencia en Cataluña, en los años 70, de varios espacios de exposición dedicados al arte más de última hora.

(...) Creo que es bueno para mí caminar en armonía entre tradición y modernidad.

La simetría se encuentra sobre todo en mi primera etapa compuesta por vasijas de inspiración popular y con decoraciones también simétricas realizadas con engobes.

La repetición en mis series de cabezas, piezas evolucionadas de la construcción de alcañafas de los alfareros tradicionales. La repetición también en mis series de "Paperines". (...) El que más ha influido, en realidad es el torno, pues es una herramienta perfecta para hacer mis formas de revolución en mi última etapa más cercana a la estética arquitectónica.<sup>3</sup>

### II.4 Carmen Sanchez (1945-San Sebastián)

He escogido el torno como herramienta creativa porque responde a una de mis necesidades: la espontaneidad. Me explico: se coloca una pella en el torno y en un corto espacio de tiempo, con una mínima idea previa, se obtiene una pieza. Luego con esta base, viene el proceso siguiente (retorneado, engobado, vidriado, etc.) que la transforma poco a poco.

Creo, frente a una opinión bastante extendida, el torno no limita, sino que a cada uno nos limita nuestra propia capacidad. Para la gente que siente, aún, desprecio por el "cacharro",..., les diría que incluso hay excelentes esculturas hechas en el torno. Pensemos en la obra de Hans Coper.

La primera causa, -de ruptura- creo que fue económica: el alfarero perdió parte de su

poder utilitario, al aparecer otros materiales, que la relegaron. (...) Las piezas de alfarero empezaron a ser buscadas como elementos de ornamentación... Esto dió lugar a una mayor preocupación por la pieza personalizada... Como consecuencia las piezas se encarecen y deben encontrar nuevos canales de distribución... Surge un nuevo problema: el acceso al mundo de las exposiciones y al arte en general. De ahí, a que se creyeran muchos que sería más fácil haciendo escultura sólo hubo un paso. Esto crea una gran confusión y es producto de una ignorancia: históricamente ha existido la escultura cerámica, como los murales, etc...

Dentro del mismo ámbito cerámico se produce una excisión: los que hacen escultura son artistas, los que tornean son artesanos... Poco a poco las aguas van volviendo a su cauce, pues en nombre de estas falsas teorías se han hecho muchas piezas que de escultura no tenían nada más que la pretensión...

Siguen, sin embargo, en parte. Creo que hay en la mayoría de los concursos un primer premio dotado con la mayor cantidad y luego un premio para torno.

Hoy en día son ya bastantes los que se dejan de tonterías y valoran el resultado final de la pieza.

No cabe duda que la implantación dentro de la sociedad es complicado. Puesto que la cerámica difícilmente alcanza precios altos en el mercado y por lo tanto no son objetos de prestigio como la pintura y la escultura. Debido a esto, se acercan sólo a ella los amantes o los coleccionistas.

En un sentido "sublimatorio" podríamos considerarlo un arte que intenta desarrollarse "a pesar" del mercado.

(...) habría que considerar el industrialismo, que propicia la desaparición de los alfares, como puente porque el ceramista toma conciencia de la nueva situación.

Cuando con un compás iniciaba una circunferencia en una hoja de papel, a menudo pensaba que partiendo de un punto se volvía al mismo, creando además en su interior un espacio...

Con el paso del tiempo pienso que en realidad: "todo empieza y acaba en si mismo".

Muchas veces cuando me han preguntado por el sentido de mi obra, estos conceptos - asimetría, ..., centro- me aparecen de inmediato.

En realidad veo un cacharro, como un contenedor, un recipiente, algo que se puede llenar, y que tiene sus propios límites. ¿ No será una metáfora de la vida?... Veo dos partes, una interior, la que se puede llenar, llena de misterio (en mis piezas suele ser negro) y el exterior, aquello que se puede decorar y donde se manifiestan las huellas...<sup>4</sup>

### II.5 Eduardo Andaluz (1946-Buenos Aires)

El torno es una herramienta que tuvo su origen en la necesidad de producir en cantidad objetos funcionales (recipientes). Desde el momento en que estos objetos dejan de ser utilitarios y de alguna manera se convierten en suntuarios, el torno se utiliza con otros fines, y de ninguna manera es imprescindible para la realización de objetos cerámicos creativos.

Su uso podría equipararse al del torno de madera, para quién trabaja ésta, o al del metal, que podrían utilizarse con finalidades formales (no utilitarias) dentro del campo creativo.

Yo me planteo la utilización de la cerámica como material igual que recorro a otros materiales en función de mi pensamiento y mis conceptos estéticos, que creo tienen que ser el hilo conductor en la creatividad. El material es sólo un vehículo de expresión; desde esta óptica, y con el profundo vínculo que tengo con el barro (cerámica) disfruto mucho incursionando en territorios donde me muevo con otros medios de expresión, ya que el material considero que nunca puede ser un objetivo en sí mismo.

(...) Indudablemente la cerámica en España tiene una tradición tan grande, que en cierta forma puede ser un obstáculo para muchos a la hora de valorar las obras contemporáneas hechas en cerámica, pero creo que en la ruta de la modernidad entran igualmente libres del peso del pasado todos los materiales. La ruptura con los valores tradicionales es el precio; hay que renunciar al elegir, y esto implica que arrastra a todos los órdenes de la vida. Me parece muy difícil plantearlo en la cerámica como fenómeno aislado del contexto general. Si en algo ha ganado el arte moderno es en libertad, y puede, llegado el caso, ahondar en cualquier tema sin que la historia lo condicione.

Por otro lado, las tradiciones (en todos los órdenes) que se mantienen hoy en día en el llamado mundo occidental, están desprovistas del contenido que las sustentaba, y sólo mantiene su forma como cáscara vacía.

La ruptura con las tradiciones es un fenómeno complejo que arranca de la industrialización y el endiosamiento de la tecnología, hipotecando con ello toda una serie de valores espirituales por un progreso que nadie sabe adonde conduce, si bien se empieza a percibir que no es justamente el paraíso.

(...) en mis primeras épocas utilicé las formas geométricas como elementos compositivos, (sobre todo en murales de grandes dimensiones), tuvo una importante influencia posterior. Esto se puede detectar en la simetría y en la tendencia a las líneas puras, que fueron constantes en sus obras durante mucho tiempo. Ahora me siento en cierta forma desligado de ellas, pero permanecen con su presencia sutil. (...) he querido expresar, por encima de todo, y con franqueza, lo que pienso sobre un tema tan debatido como es el de la cerámica, recluida en una parcela estanca, y que sólo sale a la luz cuando la utilizan reconocidos maestros (Miró, Picasso, Tapies), que, sin lugar a dudas, sentaron precedentes de lo que es un material en función de

un concepto. Lo trabajaron con total libertad, rompiendo esquemas que frenaban las posibilidades de evolución.<sup>5</sup>

### II.6 Elena Colmeiro (1932-Silleda)

No doy ninguna importancia al torno si no se siente la necesidad, y digo esto, cuando para mí el torno ha sido mi base, y precisamente por conocerlo, trabajarlo y ser de una sugerencia enorme, y del cual, puedo también reconocer, que se puede hacer una obra con material cerámico, y ser un ceramista inclusive, sin saber trabajar el torno.

En el torno tienes un trozo de barro, una pella que hay que centrar, y de ese trozo de barro macizo, abrirlo, levantarlo y darle forma, entonces, para llegar a una obra final, hay una serie de formas que se van desarrollando, que es el trabajo del ceramista, o del artista. En esa serie de formas, de trabajo con el barro para llegar a una forma final hay antes, una serie de formas a su vez. El barro de por sí es sugerente, si lo trabajas en el torno las sugerencias son muchas, levantas el barro, lo abres, lo cierras,...pero, ¿qué pasa?; el hecho de trabajar en el torno siempre te está limitando, es una pieza que tiene que estar centrada, de lo contrario, el torno la rechaza, la tira, si no trabajas centrado la forma desaparece, no puedes trabajar el barro. Y en mi caso, ese ha sido el motivo por el cual me aparté del torno, porque el torno te limita.

Hay una forma dentro, una forma fuera, y en cambio abres la forma, le das un corte y lo de dentro lo sacas afuera, y entonces, ya no tiene sentido ninguno el torno, esa forma centrada desaparece, y ahí, está el desarrollo y el límite.

Pienso que si en toda forma hay realmente un sentimiento, un decir profundo, en eso, yo creo que está el valor. A lo mejor está en como una forma siendo cerrada, y en la que hay un espacio dentro, de alguna manera fuera hacemos valer ese espacio interior.

A lo mejor tenemos que profundizar tanto hasta ir, a la palabra cerámica, que viene del griego Keramos, que es un material: la arcilla, pero no tiene más valor que ese, la cerámica es un material.

(...)

Si el torno es una limitación y un impedimento no vale para nada.

(...)

El valor de una vasija, el valor de una escultura, el valor de un cuadro, ¿en donde está el valor?, es muy difícil, cuando le damos un valor artístico, ¿en qué está?, podemos describir su composición, su color, su temática, etc., pero nunca lo podemos resumir, hay un misterio en el valor artístico. Si pudieras explicar y analizar el valor de un cuadro, o una vasija, como un producto químico que llegas al análisis de su composición, a lo mejor entonces llegabas hasta

la desaparición de ese mismo valor.

(...)

El vaso, es una forma con un valor tan grande que te atrae, y luego después, vuelves a otras formas; es un ir y venir, y todo es válido.

(...)

Todo el arte parte de una necesidad del hombre,...

Lo que abría que reivindicar es lo mal que están enfocadas las escuelas, ... cómo una cosa tan válida se está utilizando tan mal y demagógicamente cómo nos está confundiendo a la hora de hablar de unos valores artísticos.

La identidad de la cerámica es una forma y un color con la cual podemos expresar muchos valores, aunque ese mismo color no tenga a veces, grandes tonalidades, ni tengas esmaltes, o un mismo barro, la misma materia da un color.

(...)

Con el boom de la cerámica, la palabra cerámica, (no me extraña que mucha gente se niege a exponerla), se crean confusiones por cierta gente que vive de ello y que hace una mala literatura.

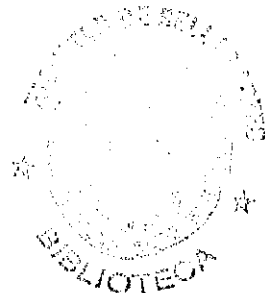
(...)

De hacer cerámica al arte hay un abismo, las técnicas cerámicas son de un enriquecimiento tremendo, ..., el proceso tiene un valor como medio no como fin. Cuando la técnica te puede restar libertad, o condicionar, (este tecnicismo que estamos teniendo por todos lados), pienso, a veces, que estamos cayendo en una ruptura, que estamos rompiendo con todo y nos estamos yendo a una abstracción sin ser abstractos; como una máquina dentro, entonces no hay una abstracción sino que hay una máquina para hacer una abstracción. Estamos en un fin de siglo, no se si eso es importante, ..., estamos en un fin de siglo muy curioso, ..., no podemos negar lo que está pasando ni decir que no vale para nada, imposible, ...

Hay una realidad que somos nosotros mismos y cuando queremos romper esa realidad nos estamos rompiendo, ..., ¿por querer ir en contra de la realidad nos vamos a deshacer nosotros cuando nosotros somos lo más real que existe?, más real que el hombre mismo no hay nada.<sup>6</sup>

### II.7 Isabel Barba Formosa (1947-Barcelona)

Para mí el torno es mágico. Lo considero básico para el ceramista, aunque no quiere decir que si un ceramista no domina el torno no sea un buen ceramista. Yo lo comparo como el pintor que no sabe dibujar. Considero que le ha quedado incompleta una parte básica de su formación. El torno tiene un problema en nuestro país para que llegue a ser una herramienta creativa y



es que como tal oficio se ha de llegar a dominar. No se que pasa aquí que no se le da la misma importancia al torno que en otros países, como por ejemplo, Japón, Inglaterra...

Yo trabajo el torno desde diversos aspectos y uno de ellos, el que más me interesa, es al revés que lo que es en realidad el torno. En vez de partir de un trozo de barro blando y moldearlo a través de la presión, parto de un bloque de barro duro y le doy forma a través del pulido o limado. Para que entiendas mi idea te diré que trabajo el torno bajo los criterios del escultor, sacar la escultura de un bloque.<sup>7</sup>

La presión, el volumen, la masa, la materia, su respuesta frente a la presión, sus vivencias y sentimientos en cuanto a sus grietas. (...) Lo llevé a término con diferentes materiales: cemento, madera, barro rojo, gres, porcelana, piedra y aluminio. Todos estos materiales estaban trabajados a presión, excepto la piedra que mostraba la misma respuesta a través de los tiempos. La respuesta del sentimiento de la materia es lo que me interesa. Todo este trabajo tiene mucha relación con el torno y la forma de trabajar.

No quiero decir que el artista cerámico sustituya el dibujo por el torno, sobre todo si no lo domina. Lo que sí creo es que el artista cerámico no domina el espacio y tampoco el dibujo, en general, pero con un buen dominio de torno llega a comprender y a dominar la forma, el contorno y el volumen bajo otros criterios o de otra forma que son muy útiles.

Si el ceramista domina el espacio yo creo que se hace escultor. Si el ceramista domina el dibujo y el color se hace pintor. Tal vez, la respuesta no es tan rotunda como la planteo pero, me encuentro a menudo en la escuela con alumnos que delante de una técnica tan difícil y exigente como lo es la cerámica, buscan otras salidas.

(...)

Creo que el alumno que tenemos en nuestras escuelas de cerámica sale muy poco preparado tecnológicamente para introducirse en el mundo de la industria. En cuanto a su parte artística y creativa, en nuestra escuela, pueden salir bien preparados si ellos quieren, porque tienen muchas posibilidades de hacerse su propio currículum, pero las ideas quedan truncadas por falta de técnica. Son muy pocas las horas que se trabaja y tan solo se les puede dar una visión general de lo que es la cerámica.

Creo que es muy importante que el estudiante empiece la formación con el torno por dos motivos: el primero porque el torno es muy duro y es importante ser joven para aprenderlo y dominarlo y el segundo porque permite al estudiante seguir mejor los cursos de taller, dominar mejor la técnica, conocer mejor el material con el que trabaja y poder desarrollar más fácilmente su obra personal.

Mientras que el objeto que ofrecemos no sea de primera necesidad, el hecho de estar realizado a mano no es suficiente para poder competir.<sup>8</sup>

### II.8 Joan Cots

La herramienta siempre será un instrumento; el resultado será acorde a la capacidad creativa del que la utilice. Creo que el torno es una herramienta de producción.

Para el artista, el uso continuado del torno puede limitar su capacidad creativa; el torno gira sobre su eje y jamás puede superar la simetría de su rotación. Algunos ceramistas para librarse del eje que les "fija", deforman la pieza buscando una cierta irregularidad.

Las posibilidades del torno han quedado plenamente manifestadas, creo sinceramente que, en el lenguaje de la forma no puede dar más de sí.

Las espléndidas posibilidades del procedimiento o técnica cerámica, no han sido totalmente experimentadas o quizás ni tan solo intuitas. La cerámica en su gran versatilidad puede compendiar las artes plásticas; (...) Insisto en afirmar que, las espléndidas posibilidades de la "CERAMICA" apenas son intuitas por los propios ceramistas.

La ruptura ha venido impuesta por lo que hemos dado en llamar progreso; la incorporación de una gran diversidad de materiales, muchos de ellos sintéticos.

No creo que exista un momento concreto de ruptura, sino que ha resultado de un proceso de indefinición. En las culturas que nos han precedido, cualquier cacharro, aún siendo concebido por una necesidad práctica, tenía impresos signos y graffas que afirmaban la identidad del creador; después un largo proceso de despersonalización nos ha conducido a la agobiante vaguedad del arte contemporáneo.

Si entendemos o establecemos la diferencia entre un trabajo artesanal, que puede resultar reiterativo o mimético y la obra de creación; por supuesto el artista capaz de crear su propio lenguaje expresivo, podrá en el desarrollo del mismo utilizar formas geométricas, aunándolas, armonizándolas entre sí.

En mis primeros trabajos trabajé y experimenté al torno, pero al uso del mismo, me percaté que limitaba mi concepto de la forma; fue entonces cuando me olvidé de él sufriendo el riesgo de mi propia libertad. Me lance a la experimentación de todos los barro posibles, descubriendo en cada uno de ellos su distinta sensibilidad, y el resultado de ello es el hecho de plantearme, al momento de realizar una obra, el tipo de barro y la calidad de fuego que reclama el carácter de la obra a realizar.

El círculo encierra un espacio para que entremos en él. El círculo puede resultar un microcosmos capaz de provocar nuestras intuiciones y proyectarnos más allá de lo inmediato y palpable.

En mi obra el círculo está como implícito, como señal de una unidad concéntrica.<sup>9</sup>

### II.10 Lluís Castaldo (1936-Soller)

Sería un grave contrasentido por mi parte, aún a sabiendas de que el tiempo no juega a nuestro favor, el no manifestarme sobre la base del convencimiento de que por lo menos por mi parte se mantienen todavía vivos estímulos de que el "torno" aún puede ser capaz, contando con la voluntad humana, de activar los mecanismos más íntimos y sensibles de la creación.

Siempre he sido consciente de los grandes adelantos y de que las nuevas tecnologías que se introducen en nuestro sistema de vida trastocan sustancialmente los cimientos de nuestra sociedad. Pero no por ello el hombre ha dejado de ser sensible al Misterio y a la Creación que envuelve y da sentido a nuestra existencia cotidiana, y entre estos momentos felices todavía se puede contar, con el ver surgir y tomar cuerpo de una pella "informe" dando paso en pocos segundos y casi inexplicablemente viendo aparecer un nuevo cuerpo, para que ocupe un lugar en el espacio y perdure en el tiempo después de la cocción con capacidad de "contenedor". Un misterio que por lo menos la Humanidad no lo discute pues lleva ya como mínimo 8.000 años de ininterrumpida existencia.

Aún a nivel testimonial considero imprescindible que como elección "libre" se pueda escoger por el alumno esta posibilidad. Es bien sabido que en otros países, no solamente en escuelas se puede aprender y practicar el "torno" sino que se fomenta y se aprende en la Universidad. Pero naturalmente dándole un sentido distinto del exclusivamente funcional.

La finalidad por la que el "Torno" fue concebido en su momento y el uso primordial que se hizo de la cerámica como contenedor ha perdido gran parte de su sentido que fue suplantado paulatinamente por otros materiales mucho más fáciles, manejables y accesibles de conseguir. Con ello ha perdido una razón fundamental de existir, la de generar nuevas posibilidades formales desde una función determinada, lo que sin lugar a dudas limita considerablemente algunas de sus posibilidades. Pero no solamente debemos creer que fue únicamente la función material lo que dinamizó la Cerámica también contribuyó enormemente la facilidad que ofrecía el objeto con su nuevo material que le servía de soporte, a la propagación del discurso, de la consigna o del mensaje de manera fácil, convincente y duradera, y por ello, se le fue incorporando la "decoración".

El torno por si mismo resulta ciertamente excluyente, pues el orden que impone la simetría equidistante de un punto limita considerablemente las posibilidades, y por añadidura su aprendizaje tampoco resulta en modo alguno de fácil acceso para el que quiera acceder de manera improvisada. (Tal vez por esto, en estos momentos haya tan pocos seguidores), y sobre todo teniendo en cuenta que hoy en día cuenta muy poco la perseverancia, el rigor, la preocupación por la obra bien hecha y duradera.

Se está olvidando hoy con demasiada facilidad que Arte y Técnica parten de un mismo significado (el de la obra bien hecha) con la única finalidad de que pueda perdurar y sobrevivir.

Por el contrario, todos los valores que propaga e introduce nuestra sociedad entran en manifiesta contradicción con estos principios tan elementales y que tanto preocuparon a las pasadas generaciones.

Sin lugar a dudas que uno de los valores de la Cerámica es la durabilidad, la resistencia a los agentes atmosféricos, la inalterabilidad de los colores y de la materia al paso del tiempo y sobre todo en el exterior: el cambio de luz según su intensidad y la hora del día y hasta según que época del año, llegan a convertir el soporte cerámico en un elemento vivo y palpitante capaz de dinamizar la emoción hasta límites insospechados. Esto lo entendieron muy bien en su momento los Artistas del mundo Musulman con sus portentosos ejemplos integrales de Arte y Arquitectura, lo entendió Gaudi con la misma finalidad, y hasta Joan Miró pero con otros objetivos, la finalidad social del Arte.

El arte nunca debe ser excluyente y por ello y en sus múltiples facetas siempre puede dar cabida aun de manera subjetiva a ciertos grados de interpretación, en la que puedan caber perfectamente la poesía, la lírica, el dramatismo, la denuncia... aunque esto si, con ciertos matices, pues la denuncia es mucho más efectiva por otros medios como por ejemplo la prensa o la televisión; en mi sentimiento íntimo y particular me siento inclinado por la abstracción y por el lenguaje y la sensibilidad que emanan de los propios materiales en comunicación con su interlocutor.

No sé hasta que punto hace falta explicar que mi formación proviene en origen desde el campo de las Artes Plásticas y que el descubrimiento de la Cerámica fue motivado por mi curiosidad e interés por aplicar un concepto estético muy en boga por los años 1955 con cierto reflejo en España y muy en particular en Cataluña por su Modernismo que propiciaba la integración de las Artes en la Arquitectura. También y por aquellos momentos Miró y Artigas habían recibido desde la UNESCO el encargo de desarrollar unos Murales para su sede en París lo que fue un momento muy apropiado para entablar amistad con Artigas confirmando aún más mi interés exclusivamente con la Cerámica.

Realmente resulta difícil explicar una actitud después de tantos años, tal vez, y en el fondo latía un manifiesto desinterés hacia la expresión plástica encarnada por la Pintura en comparación con el creciente estímulo hacia otros ingredientes mucho más auténticos y perceptibles que no hace falta ni es necesaria la imitación. La Cerámica es lo que es. Un objeto genuinamente creado desde la transformación de ciertos materiales y en determinadas circunstancias y condiciones que sólo la mente humana ha sido capaz de organizar: el que este fenómeno sea capaz de provocar emociones, reacciones, o repulsas ya depende de otros factores mucho más complejos y de la naturaleza de estos individuos, o de la forma en que han sido educados o están mentalizados para reaccionar ante determinada situación.

La Cerámica y especialmente la Cerámica de Torno muy bien se podría llegar a considerar como un compendio de las Artes, pues reúne en una sola unidad la limitación del espacio, propia de la Arquitectura, la definición de una superficie mediante el volumen, o del tacto, y

en último término se complementa con el mensaje visual que corresponde a la Pintura.

Por este motivo han aparecido durante mucho tiempo un círculo concéntrico de ténues matices y sutiles texturas y calidades matéricas que configuraban tenuemente el recipiente hasta que finalmente y después de muchos años de reflexión y de una aparente inactividad como contenedor, he resuelto dar un nuevo sentido a estos dos espacios y extrapolarlos en uno solo permanente intercambio facilitando de esta manera, la penetración y contemplación por el espectador.<sup>10</sup>

### II.10 MADOLA (1944-Barcelona)

Me parece interesante que se la considere -el torno- materia de estudio ni más ni menos que otras materias.

Un artista que se quiera expresar con la técnica de la cerámica debe poder hacerlo con la que más interés tenga para él, al margen de la historia, no hay porque menospreciar ni darle prioridad a otras materias.

La cerámica es una técnica con la cual un artista puede expresarse por sus propias características morfológicas (...) A partir del movimiento Dadá el arte entró en un camino de libertad total, la cerámica participó también de este movimiento, aunque en otras culturas su papel estaba también integrado dentro de la escultura. En tiempos prehistóricos sus formas estaban más ligadas a las formas de expresión tanto conceptualmente como objetualmente. (...) para mí hay dos figuras muy importantes en este proceso. Joan Miró y su colaboración con Llorens Artigas con la Exposición en 1948 en la Galería Maeght de París y Peter Voulkos y el Otis Arts Institute en los Angeles, en 1954.

En mi obra hasta 1970 el torno tuvo mucho interés, más que el torno las formas simétricas aunque en mi caso estaban hechas a mano, la simetría me ha interesado por el equilibrio que conlleva y la racional disposición en el espacio.

Hasta 1983 estuve muy influida por el círculo, por la relación que mantiene con la naturaleza y sus formas orgánicas.

Toda nuestra vida está influida por las formas geométricas, son las formas puras, las que configuran nuestra vida, el artista no escapa de ellas dada su sensibilidad. El orden, el rigor, en contrapunto con el caos de la naturaleza en su conjunto son para mí formas geométricas que construyen mi memoria y por analogía mi obra.<sup>11</sup>

### II.11 Miguel Vázquez (1956-Vigo)

Para mí el torno como herramienta creativa, está a la altura del resto de las herramientas. Para esta afirmación me olvido, por supuesto, de su pasado alfarero y me centro en las posibilidades expresivas que se utilizan desde una óptica de investigación, actualidad e instinto, que olvidando su proceso de aprendizaje se centra posteriormente en una expresión personal.

(...) su enseñanza me parece positiva, ya que muchas veces el desconocimiento de la herramienta conlleva una pérdida de posibilidades expresivas. Lo que no comparto es la forma que se lleva a cabo la enseñanza del torno, que se centra exclusivamente en la tradición y se olvida la investigación y la vertiente contemporánea de la herramienta.

En la cerámica en general, y en el torno en particular el sentido conceptual de las formas está muy poco evolucionado debido a la atracción que ejerce la tradición, potenciada por escuelas y desconocimiento o no aceptación por muchos sectores de dentro y fuera de una cerámica eminentemente contemporánea.

La cerámica tradicional, por lo general, estaba sujeta a la familia y a un entorno agrario donde la evolución si existía era lentísima y azarosa, la comunicación era escasa, y la conciencia de estar ante un material expresivo era casi nula. Para mí la ruptura viene dada por el establecimiento de talleres o estudios en entornos no tan aislados, lo que conlleva una mayor comunicación de ideas y experiencias, la pérdida del obscurantismo que caracterizó a la cerámica por algún tiempo. La llegada de personas pertenecientes a otras disciplinas artísticas que imprimieron al material una nueva dimensión. La información gráfica y escrita de lo que sucedía en otras latitudes. La sustitución del centro alfarero como escuela por facultades (en el mejor de los casos, en España aún inexistente) escuelas y talleres con un nivel intelectual y formativo distinto, etc.

(...) la incorporación de gente con una información intelectual más sólida hizo evolucionar el concepto y las técnicas desde planteamientos libres de ataduras, con una necesidad individual de expresión. Se reinterpretan las técnicas, el caso de Paul Sodner con el rakú, ya no se necesita el horno para cocer, no se necesita cocer para que sea cerámica,... son ejemplos de libertad imprescindible para la creación, esto sucede en el intervalo de los años 60 al 80, pero antes hubo pequeños revulsivos aislados que prepararon el terreno para que esto pudiera cristalizar.

El elemento que más me ha influido es el de la repetición desde el punto de vista de la acumulación de un elemento a veces orgánico a veces geométrico, según etapas, pero con un denominador común matérico y buscando una inclinación disonante. (...) Mi trabajo la mayor parte de las veces es más impulsivo que reflexivo...<sup>12</sup>

### II.12 Nuria Pié

Las formas, son fruto de mi interés por encontrar la fuerza, la dureza y el rigor que el torno exige, que todo esto se encuentre en el volumen, que no sean formas blandas.

El concepto es fruto de mi reflexión por las pinturas rupestres, sobre todo por el esquematismo, por los símbolos casi infantiles que hay en algunos abrigos de montaña.

El trato que doy a las piezas es pictórico, con mucho color, sin miedo, (...) doy a la pieza cuantos colores me sugiere y cuantas hornadas necesita, mezclo engobes con esmalte, busco más el color, (...) con total libertad.<sup>13</sup>

Durante los últimos 20 años, la cerámica se ha desarrollado mucho conceptualmente, sin embargo, no ha ganado audiencia en la casa del arte. En parte debido a que los mismos ceramistas, deseando individualizar y ganar respeto dentro del mundo del arte, la han fomentado a través de la ruptura con las formas tradicionales sin una previa reflexión. Así nos encontramos con piezas de cerámica que quieren ser escultura, o con murales que pretenden ser pintura. ¿Es válido realizar una cerámica tradicional y funcional en una época de revolución tecnológica continúa? ¿Hay que seguir realizando cerámica utilitaria o bien crear cerámica de fantasía? Estas son dos preguntas ligadas a la evolución de estos últimos años.

Indudablemente esta evolución ha sido motivada por la creciente asistencia de alumnos en las escuelas de cerámica, donde la enseñanza no ha sido la de mantenerse en la tradición, sino todo lo contrario. No obstante yo particularmente pienso que una parte de esta cerámica, que es la cerámica torneada, la vasija, ha sufrido muy injustamente este cambio. Quizás porque no se la ha sabido ver dentro de un concepto contemporáneo o de expresión artística, o como tu bien dices, pasar de un sistema tradicional en donde todo era dado y asumido a una búsqueda de la propia individualidad. Este cambio en la vasija torneada no se ha visto.

Mi formación en la escuela de arte ha sido la de la pintura y dibujo, pero al entrar en el mundo de la cerámica la única expresión que he utilizado ha sido la del torno, la vasija torneada. Quizás por el rigor y la continuidad que el torno exige y que forma parte de mi manera de ser. El reto está en encontrar expresiones únicas dentro de las limitaciones del torno y la necesidad de encerrar el espacio, de equilibrar el interior y el exterior.

La realidad es que el torno no es una herramienta ni asignatura tan implantada como se cree. El torno requiere un tiempo, constancia, fuerza y habilidad, que ni todos los estudiantes de cerámica están dispuestos a dedicar, ni todos tienen capacidad, ni hay tantas horas en los planes de estudio dedicados al torno, ni tan buenos profesores de torno en las escuelas. Quizás porque creo que los profesores de torno (la mayoría), enseñan, pero no transmiten el concepto, la fuerza y magestuosidad de la forma.

En la cerámica tradicional, estos dos valores -tradicional y de uso- iban unidos, porque se entendía que la cerámica era para usar, sobre todo en ambientes rurales, y casi siempre formas ligadas al torno, este tipo de cerámica ahora sufre un descenso importante debido a la

introducción de piezas en otros materiales, quizás menos frágiles, y hace que se consuma menos, que no se compre (si no hay demanda, baja la oferta), también hay que tener en cuenta, al coleccionista urbano, que gozaba comprando piezas populares. En estos momentos, no hay consumo ni coleccionistas añorados.

No creo que haya habido ruptura con la cerámica tradicional, porque nunca ha habido unión. Sí han habido influencias pero nunca uniones. Los ceramistas académicos o de formación en escuelas siempre han respetado al ceramista popular pero no se han sentido identificados en la relación de objetos populares.<sup>14</sup>

### II.13 Xoan Anleo

Considero el torno como un medio más de expresión, tal y como puede ser la fotografía la obra en papel, el vídeo o la misma pintura.

Pienso que el torno debe ser una asignatura capital en los primeros años de formación del ceramista.

Creo que el desuso del arte popular son cosas independientes a la cerámica contemporánea, en todo caso el diseño y funcionalidad deberían ser herramientas igualmente de trabajo para todos aquellos que quisieran seguir el camino de lo utilitario o "vessel".

(...) aquí radica el problema de la cerámica: su aislamiento. Esta debería abrirse a cualquier manifestación contemporánea.

(...) A partir del momento que un grupo de artistas escogieron la cerámica como soporte de expresión contemporánea quisieron plasmar conceptos de su momento, y a partir de aquí, su ruptura con los valores tradicionales, sin ningún tipo de complejo, tal y como sucede en otros medios. Los artistas no continúan con el sistema de valores anteriores para aproximarse más a sentimientos actuales, sea cual sea el medio. Creo que en este caso la cerámica no es un caso aislado de otros comportamientos artísticos y lo mismo sucede desde la arquitectura hasta la música u otros medios.

Situaría el momento clave de ruptura de los valores tradicionales en la década de los 50 cuando un grupo de artistas confluyen alrededor de Peter Vouklos en Otis Art Institute de Los Angeles (USA), influidos por artistas como Miró o Picasso que incluyeron la cerámica dentro de su discurso artístico, sin ellos sería difícil entenderlo.

Es a partir de este momento cuando la cerámica se convierte en un medio de expresión. Bernard Leach y otros muchos ceramistas fueron más reivindicadores de conceptos artesanos y de producción.

Creo que existen multiples caminos para encontrar un lenguaje personal y no sólo el de las formas geométricas. Otros podrían ser estudios conceptuales de diferentes elementos naturales.

Creo que todos los conceptos de simetría, repetición, centro, torno, disonancia confluyen basicamente en la totalidad de los ceramistas. Personalmente considero igualmente básico... conceptos como exterior/interior que están siempre presentes en mi trabajo y creo que en muchos otros ceramistas -contenedores-recipientes-canales... El torno, el círculo es la base de mi trabajo en grandes contenedores abiertos.<sup>15</sup>

II.NOTAS

- <sup>1</sup>. Carta personal del autor (15, marzo, 1992).
- <sup>2</sup>. *Id.*, (10, diciembre, 1992).
- <sup>3</sup>. *Id.*, (14, enero, 1992).
- <sup>4</sup>. *Id.*, (15, enero, 1992).
- <sup>5</sup>. *Id.*, (10, marzo, 1992).
- <sup>6</sup>. (Entrevista en Madrid, 14, enero, 1992, 1 casete, 90").
- <sup>7</sup>. *Id.*, (27, febrero, 1992).
- <sup>8</sup>. *Id.*, (8, noviembre, 1991).
- <sup>9</sup>. *Id.*, (10, diciembre, 1991).
- <sup>10</sup>. *Id.*, (30, diciembre, 1991).
- <sup>11</sup>. *Id.*, (19, diciembre, 1991).
- <sup>12</sup>. *Id.*, (6, diciembre, 1991).
- <sup>13</sup>. *Id.*, (1, enero, 1992).
- <sup>14</sup>. *Id.*, (27, febrero, 1992).
- <sup>15</sup>. *Id.*, (16, diciembre, 1991).

EL  
OFICIO  
EN  
EL  
ARTE

#### III.1 Crítica del sistema

Todo análisis relacionado con la crítica cerámica revierte indirectamente a la enseñanza de esta disciplina artística, que se encuentra centrada en el diseño y la artesanía principalmente.<sup>1</sup>

Sin embargo, los medios de difusión cerámica demandan una mayor reflexión por las obras en estos materiales y, especialmente, por el futuro de un oficio que se sigue enseñando a la antigua usanza.<sup>2</sup> A la vista de la actividad artística desarrollada no se puede considerar por más tiempo la cerámica de creación individual como aquella de "aspiración artística" por parte de las escuelas, donde se otorga un valor esencial a las disciplinas práctico-técnicas no sólo al diseño industrial, sino a cubrir la demanda de productos artesanos de "cálida evocación ancestral",<sup>3</sup> que no da ni buenos artesanos ni profesionales conocedores de la disciplina del oficio dispuestos a atender una necesidad de utensilios de uso diario u objetos decorativos.

La realidad evidencia que si la cerámica artística se mantiene en una etapa de transición, subordinada, todavía, a rígidos sistemas fundamentados en una excesiva confianza en lo tradicional es que el sistema está obviando problemas esenciales como es el de la creación. Si la cerámica se ha seguido enseñando en escuelas donde se ha dado una base esencial alfarera y, la demanda de la sociedad no es de productos artesanales, sino que se potencia un tipo de cultura y el individualismo, se valora la diferencia y la creación, la práctica de un proceso milenario no puede seguir ni dentro de los conceptos ni consideraciones pasadas. Y el caso particular, es la cerámica de torno, donde se confunden los valores clásicos, las connotaciones artísticas y especialmente el cambio de valor.

En la década de los años 50 la cerámica fijó definitivamente su fin artístico siguiendo las corrientes de vanguardia de la postguerra. El vaso cambió de ser concebido un objeto funcional a vaso expresivo, capaz de sufrir cualquier deformación que refuerza su diferencia. Dicho movimiento, tuvo su relación en Europa con el movimiento informalista de los 60, caracterizado por una disolución de la forma en favor de la expresión, lo importante eran las sensaciones que el material producía: la forma, el color, las texturas fueron liberadas de cualquier convencionalismo. Y desde esa década, la actividad plástica ha liberado sus procesos, abriendo el camino para la experimentación formal, improvisación e imperfección; una liberación que se ha visto ayudada, en gran parte, por las actitudes mentales de la estética Zen.

En la década de los 60 aparecieron enfoques más conceptuales que expresionistas (op, pop y minimal). La disolución formal del expresionismo de los 50-60, dio paso a una figuración comedida o una abstracción racionalizada. Surgieron tendencias neofigurativas. A la materia se le incorporó toda clase de materiales.

Entre los 60 y 70 confluyeron el nuevo dadaísmo, surrealismo, constructivismo, realismo crítico, figuración, donde parecieron diluirse las barreras entre las disciplinas artísticas, especialmente la pintura y escultura.

A partir de la segunda mitad de los 60 surgieron nuevas tendencias, apareció el Funk, un movimiento especialmente figurativo, extraído de lo popular de la ciudad, sin la fuerza expresionista y con intención de sorprender.

En la década de los 70, se experimentó con la técnica mecánica: vaciado en moldes, serigrafía, esmaltes con terminación industrial,..., donde no aparece ni lo personal ni lo expresivo; se recurre al objeto aparentemente industrializado y extraído de su contexto cotidiano.

En la década de los 80, destacó un carácter conceptual, donde la representación se guió de sus tendencias: abstracta o figurativa. Destacaron los objetos prehechos, los ready-mades, objetos de desecho, materias blandas, vendajes, embalajes y las pinturas postcocción se dieron en abundancia, destacando la importancia de la idea sobre la ejecución.

El Punk se caracterizó por un colorido agresivo y ridícula aplicación de elementos de 'buen gusto', como reacción o rechazo a las circunstancias sociales.

En conjunto, las influencias de los movimientos de vanguardia podríamos caracterizarlos en el gesto, el proceso, ausencia de figuración, acción rápida, grotesca, textural y colorista.<sup>4</sup>

#### III.1.1 Identidad y reconocimiento

En el congreso celebrado en el Sun Valley Center for the Arts and Humanities: "Criticism and Clay: Past Models, Future Shapes"<sup>5</sup>, se cuestionaron las razones por las que ha habido tan pocos escritos interesantes referidos al arte cerámico. Las conclusiones han apuntado, de una parte, a que la imprecisión de los límites entre las bellas artes, el diseño, la industria y el oficio, han dificultado la comprensión. Aunque sea evidente que cuando la mano es más patente que la mente, la cerámica es un arte menor.

Por otra parte, el término de 'crítica del barro' se mostró inadecuado, ya que la crítica puede tener muchos sujetos. Sólo una aguda percepción, un claro conocimiento y una buena escritura es común a toda crítica, dado que lo que es único de cada crítico es su punto de vista. Finalmente, habría que fomentar una buena escritura del medio con:

- 1- más y mejores exposiciones de cerámica, en galerías y museos,
- 2- estableciéndose en las Universidades y Escuelas de Arte,
- 3- insistiendo en las revistas de arte y del oficio para llegar a un desarrollo crítico.

Los planteamientos críticos<sup>6</sup> señalan cómo la cerámica busca su propio lugar en la vanguardia, de aquí, deriva una actuación dependiente del resto de las actividades artísticas hasta el momento, ya que los logros alcanzados no han destacado ni aportado ninguna solución a los problemas artísticos, como tampoco, han sido centro de interés general por la originalidad de sus propuestas.

Las principales razones por las que la cerámica oscila entre un rígido sistema fundamentado en la confianza en lo tradicional y la mayor amplitud de experimentación, a los mismos niveles de las otras corrientes artísticas, han sido señaladas por los críticos a la hora de abordar el problema: existe una fuerte dependencia técnica, de relación y diálogo sobre el resto de asuntos artísticos, en este sentido, no existe multidisciplinaridad; una necesidad de basarse en su propio lenguaje histórico, es decir, de defender una categoría situándola en medio de disciplinas como la escultura o la pintura, aún después de reconocer éstas su interdependencia. Ello ha dado lugar a una excesiva atención a los procesos, sin reconocer sus causas últimas y, finalmente, la necesidad de reconocimiento público de su condición artística, para lo cual, han incidido en el lenguaje artístico, una gran mayoría, suplantando, imitando o cambiando los objetos de lugar, del taller a la galería. El conjunto evidencia, en parte, la confusión general de los valores artísticos, en donde ni está clara la dirección artística a seguir, ni que valores se han de adoptar, parece como si pesase una losa comercial sobre el esencial sentimiento artístico y la necesidad interior.

El ceramista ha querido mantener, frente a otras especialidades, su individualidad, sin querer ser asumida plenamente en otras disciplinas. De esto habla Gark Clark cuando dice que: "La cerámica, no es una subcategoría de cualquier disciplina, tiene su propia y extraordinaria historia y sus propios imperativos estéticos."<sup>17</sup> Dicha individualidad se ha caracterizado principalmente en los procesos, más que en los elementos del lenguaje que son comunes a todas las actividades plásticas, y, en relación a los valores que la sociedad contemporánea demanda.

Lo cual viene a derivar en una gran dificultad para la creación, que es la necesidad de ver reconocido el trabajo, en cualquier sentido. Esto introduce un fuerte sujeto extrartístico en la creación que inhabilita por completo el lenguaje.

Edward Lebow ha afirmado que "los artistas, expositores, compradores y críticos han estado demasiado preocupados por el estatus potencial de las bellas artes y no con el trabajo en sí mismo." Y "Sólo la nomenclatura (de 'escultocerámica') es desafortunada." "Ese término ha sido usado para aislar todos los trabajos dentro de esa categoría con propósitos de mercado. Esos propósitos son conferir el estatus de arte sobre un cuerpo total de trabajos, generalmente, mediocres."<sup>18</sup>

Matthew Kangas distinguió dos cuestiones distintas al hablar del reconocimiento: una el trabajo en el propio estudio (el artista), la otra, proporcionar una carrera en las artes (el estatus). Para él el problema tiene una difícil solución porque un gran número de artistas no distingue entre las dos direcciones. El estatus es un error, y los artistas cuando exponen sus trabajos como si fueran pinturas o esculturas, están intentando vender más caro, lo que no quiere decir, que sus trabajos sean buenos.

Este problema manifiesta que se sigue utilizando los términos para reconocer lo que no se ha conseguido: encabezar un movimiento. No se trata de discutir sobre el valor matérico, sino sobre la falta de sentido que significa equiparar disciplinas con una evolución histórica

distinta radicalmente. El término 'esculto-cerámica', o 'cerámica escultórica', o 'escultura cerámica', no ha resuelto todavía ninguna cuestión formal, y sólo ha afirmado su invalidez y confusión en la que está inmersa la cerámica.<sup>9</sup>

En este sentido, Rob Barnard, ceramista y editor del *New Art Examiner* ha señalado que: "La cerámica nunca va a ser escultura" "No se puede ceder tan fácilmente a la pintura y escultura como la escultura cerámica lo hace. Así que si quiere ser tomada tan seriamente como otro género de las bellas artes, tiene que hacer su propio caso particular para ser importante, basado en su propio lenguaje histórico."<sup>10</sup>

Este tipo de consideraciones han contribuido a un mayor interés por la cerámica de vaso, y a enunciar problemas con el propósito de llegar a soluciones que contribuyan a mejorar la calidad de la obra y una crítica artística cerámica de más importancia.

Hoy se distinguen dos posturas claramente: trabajar y luchar por hacer imágenes sinceras y expresivas, (totalmente relacionado con lo que ocurre en el taller), o bien, ejecutar trabajos comerciales para ser conocido, que tiene mucho que ver con el beneficio y con carecer de sensibilidad artística.

La necesidad de relación y diálogo entre las distintas fuentes, ha sido observado en bastantes posturas críticas, como la de Maria Porges quien afirmó que el "problema, principalmente para los ceramistas, como para los fotógrafos, es que no sacan fuera de su medio los problemas."<sup>11</sup> O de Major: "si quieren ser comparados con otras formas de arte, tienen que conseguir interactuar con otros artistas." Lo que lleva a una dinámica de trabajo más intensa y menos preocupada por cuestiones domésticas: "Encuentro que los ceramistas van a exposiciones de cerámica, los artistas del vidrio a las exposiciones de vidrio,...No van a exposiciones de pintura. Deberían hacerlo si quieren compararse con otras formas de arte, para conseguir interactuar con otros artistas."<sup>12</sup>

Realmente, las conversaciones de trabajo sobre las temperaturas, la composición, etc, se quedan en la anécdota, en una sólida madurez, son problemas que parecen conducir a la fórmula única, olvidando que el sentido 'victoriano' ha sido superado. Es la proyección personal del trabajo artístico la que dinamiza el contexto en la interacción de diferentes posturas artísticas que, de una forma u otra, terminan derivando, gracias a la comunicación, en la crítica.

Los problemas causantes de la cerrazón del oficio demuestran la superficialidad a la que se puede llegar: "puede ser que el problema resida en la gente que trabaja con el barro, quienes han promovido el estigma por haber mostrado el barro, los talleres, por tomar la posición de víctima, y por la idea de que sus trabajos no podían realmente competir con la corriente artística...Los artistas reconocidos son menos dependientes del material en el que trabajan. Se ocupan de asuntos, ideas y emociones, sin tener que estar atados al material." "Si ellos quieren ser invitados a esa corriente, tienen que conseguir pensar con un punto de vista más amplio

distinta radicalmente. El término 'esculto-cerámica', o 'cerámica escultórica', o 'escultura cerámica', no ha resuelto todavía ninguna cuestión formal, y sólo ha afirmado su invalidez y confusión en la que está inmersa la cerámica.<sup>9</sup>

En este sentido, Rob Barnard, ceramista y editor del *New Art Examiner* ha señalado que: "La cerámica nunca va a ser escultura" "No se puede ceder tan fácilmente a la pintura y escultura como la escultura cerámica lo hace. Así que si quiere ser tomada tan seriamente como otro género de las bellas artes, tiene que hacer su propio caso particular para ser importante, basado en su propio lenguaje histórico."<sup>10</sup>

Este tipo de consideraciones han contribuido a un mayor interés por la cerámica de vaso, y a enunciar problemas con el propósito de llegar a soluciones que contribuyan a mejorar la calidad de la obra y una crítica artística cerámica de más importancia.

Hoy se distinguen dos posturas claramente: trabajar y luchar por hacer imágenes sinceras y expresivas, (totalmente relacionado con lo que ocurre en el taller), o bien, ejecutar trabajos comerciales para ser conocido, que tiene mucho que ver con el beneficio y con carecer de sensibilidad artística.

La necesidad de relación y diálogo entre las distintas fuentes, ha sido observado en bastantes posturas críticas, como la de María Porges quien afirmó que el "problema, principalmente para los ceramistas, como para los fotógrafos, es que no sacan fuera de su medio los problemas."<sup>11</sup> O de Major: "si quieren ser comparados con otras formas de arte, tienen que conseguir interactuar con otros artistas." Lo que lleva a una dinámica de trabajo más intensa y menos preocupada por cuestiones domésticas: "Encuentro que los ceramistas van a exposiciones de cerámica, los artistas del vidrio a las exposiciones de vidrio,...No van a exposiciones de pintura. Deberían hacerlo si quieren compararse con otras formas de arte, para conseguir interactuar con otros artistas."<sup>12</sup>

Realmente, las conversaciones de trabajo sobre las temperaturas, la composición, etc, se quedan en la anécdota, en una sólida madurez, son problemas que parecen conducir a la fórmula única, olvidando que el sentido 'victoriano' ha sido superado. Es la proyección personal del trabajo artístico la que dinamiza el contexto en la interacción de diferentes posturas artísticas que, de una forma u otra, terminan derivando, gracias a la comunicación, en la crítica.

Los problemas causantes de la cerrazón del oficio demuestran la superficialidad a la que se puede llegar: "puede ser que el problema resida en la gente que trabaja con el barro, quienes han promovido el estigma por haber mostrado el barro, los talleres, por tomar la posición de víctima, y por la idea de que sus trabajos no podían realmente competir con la corriente artística...Los artistas reconocidos son menos dependientes del material en el que trabajan. Se ocupan de asuntos, ideas y emociones, sin tener que estar atados al material." "Si ellos quieren ser invitados a esa corriente, tienen que conseguir pensar con un punto de vista más amplio

que a qué cono<sup>13</sup> está cocido -una pieza-.''<sup>14</sup>

Todo ello, ha señalado la necesidad de competencia y ambición<sup>15</sup>, de superar la propia presión del oficio<sup>16</sup> y a no recurrir al formalismo del accidente<sup>17</sup> que no identifica la personalidad del artista en un contexto social ni en una novedad propiamente creativa.

El conjunto de los comentarios críticos apuntan a determinar el valor de este oficio, la categoría de la disciplina y hacerse eco de las quejas de un colectivo muy concreto del medio. Pero discutir sobre la clasificación o denominación de los términos más que inútil es estéril, y jamás desde esa perspectiva llegaremos a comprender lo que realmente nos ocupa: la obra torneada, y la cerámica en general. Quienes se plantean el discurso en estos términos, tendrían que preguntarse sobre su propia necesidad de prolongar este tipo de visión tan limitada, cuya continuidad sólo beneficia a los que no se arriesgan a plantear, o establecer nuevas soluciones para un oficio en el que su parte artesana se ha extinguido, o mejor, no tiene razón de ser como pieza funcional aunque pueda sobrevivir como elemento de lujo.

No se puede negar, que la cerámica tiene su propia historia milenaria, pero hoy la creación no está limitada a referencias de medios concretos, sino a una gran libertad de actuación donde los límites entre las clasificaciones se confunden.

La inmediata sugerencia, es conocer, cuales son los imperativos estéticos cerámicos, que nosotros entendemos caracterizados por los materiales, sus propiedades, las consecuencias y connotaciones táctiles del medio. El barro, un material blando que se endurece al aire y se consolida totalmente por el fuego<sup>18</sup>, son características materiales que determinan el sentido del trabajo, especialmente cuando el artista se decanta por el, de entre una pluralidad de opciones.<sup>19</sup>

El pluralismo ha rebatido la permanencia de las jerárquicas clasificaciones y ha beneficiado a los oficios. Ni los hornos ni la química son elementos imprescindibles en la creación, y la creación no puede estar limitada a la clásica pureza de su lenguaje.

La creación introduce el concepto, la idea frente a la materia circunstancial. Aunque es la materia, y su tratamiento plástico el que nos habilita parcialmente para hablar de las relaciones de ese objeto frente a la realidad, la interacción entre la cultura y la individualidad del artista. La otra parte, vendrá dada por la información facilitada, en su mayor parte, y hasta ahora, en el título.

Este pluralismo, es una de las subsiguientes dificultades con la que el medio se enfrenta. No es posible continuar manteniendo la pureza formal de su lenguaje.

Resumiendo, la cerámica con sus valores artísticos y de oficio, dentro de un sistema comercial, aparece limitada por una parte, por aquellos que consideran que la cerámica es una disciplina individual, lo cual pasa por conocer todo el lenguaje del medio, y fácilmente puede

ser reducido en el aislamiento<sup>20</sup> a falta de su consolidación como tal medio. Y por otra parte, a llevado a otro sector a admitir que como los elementos artísticos son los mismos no hay necesidad de diferencia. El primer grupo destaca por la necesidad de un estatus en donde sentirse respaldados en un sistema reconocido. El segundo, está orientado a obtener beneficios económicos por asociar las obras a disciplinas reconocidas como sistemas seguros de valor inversor, una perspectiva en donde ningún ceramista ha abandonado su 'productiva' labor para fundamentar sus razones. La falta de estudio y crítica, pesa excesivamente en el oficio donde no se libera plenamente de su rigidez formal, ya que las novedades plásticas van detrás de las corrientes artísticas. Lo cual lleva inevitablemente a admitir que es necesario interactuar con otras corrientes y actividades y prescindir de lo cómodo, de los 'éxitos' de taller para no aspirar sino dar nuevas visiones artísticas con valor social donde el oficio pueda definitivamente liberarse.

Esto quiere decir, que el problema de la valoración de la cerámica, tal y como pensamos que debe enfocarse, atiende a la necesidad de diferenciar la obra cerámica y la obra plural. Dicha cuestión no pertenece a una categoría distinta de la crítica, sino que es inherente a su discurso. Este matiz, redefine la función que la cerámica tiene en la actualidad, especialmente, en que fundamentos se apoya, y olvidar así la justificación de resultados cerámicos como escultóricos, por el uso común del espacio o la materia.

Lo que si es importante, es la necesidad artística que lleva a la utilización de unos determinados materiales. Esta es la forma en la que podemos entender una diferencia conceptual, existente entre las diversas actividades plásticas, que identifica el material y su manipulación con la expresión e identidad personal.

Cada forma de manifestación artística tiene sus propios planteamientos y denotan distintas sensibilidades ante la realidad y el carácter personal del artista. De ahí, se hace necesario conocer las distintas posibilidades para adaptarlas a un espacio personal. Una crítica no debe basarse en situaciones subjetivas extrartísticas.<sup>21</sup> Por ello, no es lo mismo añadir que quitar, encontrar que buscar, y las disciplinas de modelado, talla, vaciado, cocción, pintura en frío, esmaltes, ..., aportan no sólo distintas calidades sino existencias distintas.

Todo lo que la obra muestra, junto con sus técnicas son datos, claves en las que la obra se desarrolla y desde donde es posible interpretarla.

La rapidez o lentitud de una técnica, del proceso seguido para un resultado final determinado conlleva una expresión y un gesto característicos, de ahí que se rechacen unas técnicas en favor de otras, e incluso las propias especialidades artísticas respecto a las características técnicas que los propios medios imponen.<sup>22</sup>

"El medio escogido en el que se realiza la comunicación artística es crucial. (...) La validez de un vaso como arte no reside en la conformidad con las propiedades físicas del vaso torneado; puede ser igualmente válido como una pintura, una fotografía, un poema, o una escultura en material blando.

El arte cerámico puede ser, al mismo tiempo, concreto y abstracto. La repugnancia habitual de los ceramistas y críticos para abordar esta complejidad perceptual ha derivado en una populosa convergencia de artistas y artesanos. Consecuentemente, la industria y los movimientos establecidos de arte abstracto han preferido, en gran parte, evitar mejor que acomodar a los ceramistas en alguna corriente artística o práctica.

Hasta que las cerámicas se liberen de comparaciones superficiales de arte y oficio, y cada una este realizada y tenga su auténtico valor social, el movimiento de arte-oficio continuará haciendo sólo contribuciones sin importancia en la cultura contemporánea y del futuro. El concepto restrictivo material y la histórica utilidad deben ser abolidos si el arte cerámico quiere comunicar elocuentemente en nuestra sociedad. Sus propuestas deben ahora delimitar, desarrollar y enunciar una sintaxis del barro.<sup>23</sup>

La articulación de una estructura es la articulación de una idea que transmite a la percepción el significado en un determinado tipo de lenguaje. Si partimos de la obra, es decir, del significado debemos descifrar el lenguaje y su estructura. Del modo como se articula una obra llegamos a comprender o analizar su ritmo único, y a desvelar la impresión del sentimiento obtenido primeramente, de la observación directa y sin interferencias.

Llamamos ritmo al impulso que la propia obra tiene y nos emociona<sup>24</sup>. El sentimiento, la cualidad emotiva y sensible que se desprende de la obra no pertenece a la cualidad formal sólo sino a la distribución, a la conformación, de donde se desprende la relación afectiva del artista y el elemento expresivo del objeto. Esta cualidad que hemos definido como ritmo, es la vibración de unos elementos contra otros, de las relaciones entre sus elementos en un espacio real, quiere decir también, en un tiempo determinado, en una época donde los objetos significan y exhiben esta cualidad expresiva que es fácil de captar porque responde a su época. Pasado su tiempo, se pierde la conexión de esa cualidad con el espectador, a menos que recreemos un mismo contexto para entenderlo, que tiene más que ver con técnicas teatrales que con lo que ocurre en los museos. La observación de los objetos fuera de su contexto histórico pierden en parte el sentimiento histórico y vital de su contexto, ya que cada época tiene su propio pulso y sentimiento<sup>25</sup>. De esta forma, el 'alcance' de las obras es limitado, igual que su expresión plena que tiene lugar en un momento y tiempo determinado. En este sentido, la 'territorialidad' o el 'dominio' de una obra abarca no sólo sus elementos formales sino también algo inherente al hombre de su tiempo. El formalismo es sólo la utilización de unos instrumentos para el trabajo que por si mismo no tienen expresividad ni alcance, de esta manera, son sólo logros de la lógica<sup>26</sup>.

### III.2 El vaso, un espacio para la creación

El útil que se ha fabricado en cerámica desde tiempos inmemoriales, hoy se presenta reivindicativo de la condición de lo artístico, esto ha sucedido a través de un cambio de concepto. La función como valor expresivo ha replanteado los diversos valores inherentes del medio, que recuerdan hechos pasados, pero que han tomado un nuevo sentido en su discurrir por la expresión plástica. En este sentido, pueden ser entendidos como elementos para la creatividad como lo son todos aquellos objetos a los que se les integra en un contexto artístico. En este sentido, los objetos utilitarios pueden ser utilizados como recursos, si son usados con fines plásticos.

La decoración y la función son parte de un mismo problema; toda vez que se han alejado de la utilidad y del frío orden mecánico, hacen referencia a sus aparentes límites.

El vaso como tal, es de difícil crítica, si se le reconoce el carácter de transformación, de esencia o presencia, que introducen un vacío conceptual y lo separan, en gran medida, del discurso crítico. Así pues, función y decoración, características fundamentales otro tiempo, replantean la función general de la obra cerámica.

#### III.2.1 El valor expresivo de la función

La palabra *función* describe una mecánica, un propósito práctico que difiere del lenguaje artístico, implicando que un objeto no funcional tiene su correspondencia en el arte, o éste es su propósito, mientras el útil sólo concierne al oficio.

Como dice Heidegger: "Aquellas artes que crean tales obras se llaman bellas artes a diferencia de la artesanía que confecciona útiles."<sup>27</sup> El propósito de Heidegger de encontrar los puntos comunes y las diferencias fundamentales entre la cosa, el útil y la obra de arte, sitúa al útil como el estado intermedio entre la cosa y la obra de arte, de tal forma que: "el útil es mitad cosa porque es determinado por la cosidad y, sin embargo, más; al mismo tiempo mitad obra de arte y, sin embargo, menos, porque no tiene la auto-suficiencia de la obra de arte."<sup>28</sup>

Vista la complejidad desde donde emerge el objeto cerámico expresivo, entre dos fuertes tendencias contrarias y aparentemente irreconciliables, debemos abordar el problema del vaso desde la obscuridad crítica en la que se encuentra. Si partimos de la premisa de que el valor artístico del vaso no es evidente y separamos las circunstancias históricas, geográficas, económicas y académicas llegaremos a la observación de sus elementos y organización, además de experimentar la impresión inmediata que nos produce el objeto.

Todos los elementos formales significan, pero especialmente la forma del vaso se nos

muestra primero familiar a como en esencia es: abstracta. Nos es familiar por la costumbre de los útiles que contienen y utilizan esas formas.<sup>29</sup>

La idea de Charles Jencks<sup>30</sup> sobre una 'doble codificación' sirve para expresar el uso de valores opuestos dentro del mismo objeto, es decir, nuevas técnicas emparejadas con modelos familiares, que dan como resultado generalmente, un conjunto de valores populares dentro del contexto de una estética especializada. De esta forma, el artista está confirmando, a través de un diseño conservador, nuestro preconocimiento, nuestra expectación o, simplemente, es utilizado para producir un cierto grado de sorpresa.

La forma del vaso significa función; ahora bien, el vaso artístico no reconoce la función como la causa esencial de su razón de ser. El vaso es una imagen de la función que recuerda, es decir, su apariencia no se corresponde con su realidad, lo cual le da un carácter signico.

Los vasos artísticos prevalecen como funcionales, aunque lo importante no sea su función, ya que jamás serán usados. Así, el vaso no se diferencia de la ventana renacentista que enmarcaba el cuadro, porque el vaso delimita un marco de relaciones entre: su vacío, su superficie y su entorno. Ahora bien, hay que indicar que el vaso utilizado de esta forma conserva, por falta de renuncia, la consciencia de lo útil. Como hay que recordar, signos son los formatos rectangulares pintados. Y en este sentido formal y de orden aceptado se puede entender la expresión de Andy Warhol: "Me gusta pintar en un cuadrado porque no tienes que decidir si debe ser largo-largo o corto-corto o largo-corto: es simplemente un cuadrado. Jamás quise hacer otra cosa que cuadros del mismo tamaño, pero entonces viene alguien y me dice: "Tienes que hacerlo un poquito mayor" o "un poquito menor". Creo que todos los cuadros deberían tener el mismo tamaño y el mismo color para que fueran intercambiables y nadie pudiera pensar que tiene un cuadro mejor o un cuadro peor. Y si la única "obra maestra" es buena todos lo serán. Además, aun cuando cambien los temas, la gente siempre pinta el mismo cuadro."<sup>31</sup>

La cerámica ha tomado del arte su expresividad, su pulso, su individualidad, y sin haber abandonado el medio: la técnica, y dentro de ella, los objetos utilitarios a los que les han sido aplicadas las propiedades comunes del arte, empezando por la diferencia. No hablaremos más de función, sino de formas cóncavas, de la forma de 'u' que sirve para contener, y expone un espacio determinado o para ocultarlo. El vaso posee un carácter de intimidad, no sólo por su formato, profundamente relacionado con lo útil y lo cotidiano, aunque ya sólo sea objeto para el placer estético.

La cerámica funcional no se sostiene en una sociedad industrializada. Y el cambio responde a una diferente dirección económica. La función ha pasado a ser una parte del mensaje. Sin embargo, ha dificultado la comprensión de la obra cerámica ya que la "gente equipara todavía la función con lo amateur, el souvenir y, a demás de eso, existe un prejuicio

general contra la función en el arte.(...) todavía hay una gran resistencia a cualquier cosa funcional.'<sup>132</sup>

Ciertamente, muchas de las críticas sobre la limitación que ha tenido la cerámica han venido a consecuencia del reconocimiento exclusivo de su valor funcional y, por lo tanto, de su limitación expresiva. Muchas otras, han recaído sobre el formalismo de Leach y han reaccionado contra el mito de la 'humildad del alfarero': "La palabra "función" se convirtió en un asidero, usada más desde la costumbre que con el entendimiento o la interpretación personal. Aunque la función ha venido a describir la mecánica de la alfarería, el contexto de la palabra es más grande. Sugiere actividad y conexión fuera de sí misma."<sup>133</sup>

Esta última idea, realiza la autoconsciencia de la dinámica temporal y espacial gracias a su manipulación, a diferencia de otras formas artísticas cuyo disfrute se relaciona con la contemplación y su recuerdo. Sin embargo, cuando la función es usada más concretamente según un sentido creativo, es más un símbolo, una imagen de la función o en otros casos, un elemento ritual sin ceremonia<sup>34</sup>. Son elementos particulares, individuales, no se agrupan como las vajillas o los servicios funcionales.

"En la contemporánea cultura occidental, donde la integración de las religiones y el material de la cultura se han disuelto, el contexto ritual para el Vaso no funcional es la galería." El vaso tiende a inventar rituales: "el ritual actual es construido para ensalzar el objeto, en lugar del objeto para celebrar el ritual."<sup>35</sup>

La utilización de estas obras, al ser posible por su capacidad de contener, caracterizaría una actitud individualizada, actuaría como signo, relacionando el sujeto y el objeto.

#### III.2.2 El silencio

El panorama dominante hoy, ha permitido que la función sea un elemento de integración de la forma contenedor, como recurso plástico, en un espacio que valora la individualidad.

La estructura del vaso, está interrumpida por un espacio vacío. Sus espacios sugieren ser diferentes, el espacio que circunda la obra y aquel que está contenido en su interior. Este espacio, bien puede entenderse como silencio. La forma se interrumpe, se corta. La dinámica de percibir la forma introduce el vacío interior. De modo semejante a como en la música el silencio origina un efecto de suspensión, de pausa, de orden.<sup>36</sup>

La percepción del espacio interior ofrece la impresión de resistencia al movimiento general de apreciación de la forma. Aparece entonces, dos clases de movimiento, el nuestro propio en la acción de visualizar toda la obra y el movimiento 'contenido', en el interior. El

espacio vacío que separa la forma es también generador de su dinámica.

La dinámica de los objetos no sólo depende de la forma, el tamaño y la proporción, también de los objetos colindantes. Henry Moore advirtió que "limitarse a hacer formas en relieve sobre la superficie del bloque es renunciar al pleno poder expresivo de la escultura". La consciencia de este recurso expresivo, es el paso que va de la función a entender la forma 'u', como un espacio vacío, un silencio, una necesidad en la creación plástica; es el hito, el origen de la desmitificación de las formas funcionales. Este vacío es tan importante como lo que ocurre a su alrededor, en la superficie, establece el contrapeso de la animación externa.

#### III.2.3 La decoración

La primera imagen que la palabra nos recuerda es la gracilidad de los dibujos creados espontáneamente y sin reflexión previa. Es decir, la diferenciamos inmediatamente del contexto serio y profundo que abarca la pintura como concepto.

La confusión no proviene del origen etimológico del término latino *decorous*, y su derivada *decorum*, es decir, de lo correcto, justo y conveniente, que poco o nada tiene que ver con su discurso interno.

No funcionaría mejor, con el juego de palabras: de decoración, a decorativo, y a su vez a arte decorativo, o, aquel que relaciona la decoración con aquello que es aplicado a un trabajo artístico, momento éste donde tiene sentido la palabra, pero que se ve desacreditado el término, por el salto, en concepto, de ornamento aplicado a arte aplicado. El juego de palabras, no da a conocer la raíz del problema y lo que queremos significar con la palabra decorativo.

En nuestro orden de relaciones de nada nos vale referirnos a la equiparación del soporte, es decir, la superficie de la pieza cerámica y su relación con el soporte de la pintura, dado que no existe parangón formal, y aunque podríamos llegar más allá y atrevernos a afirmar que conceptualmente la base de la pieza torneada es un soporte bidimensional, y de ahí su relación, sería insuficiente por el concepto ya apuntado de la función, además de su relación espacial. El reconocimiento de esta función ha de ser necesariamente un paso previo a la comparación. Es decir, la cerámica accede a la pintura a través de su identidad particular. Por consiguiente, la relación de la forma y la pintura de su superficie no es accidental y sin importancia.

Situándonos antes de la fase de la decoración, lo que tenemos es una forma que detalla sus dimensiones, su volumen, su masa, su contorno, es decir, tenemos los datos principales del objeto, pero su diferencia, ante otro objeto con las mismas características, demuestra que no tiene especificidad, no es un objeto terminado, máxime si tenemos en cuenta que muchas de las formas torneadas son repetidas en gran número.

Nuestra atención es determinada en gran medida por la información de su superficie, de

ahí la importancia de esa pintura que llamamos decoración. La decoración nos informa sobre lo ya conocido: la vitalidad de las formas, y además, el carácter, que toma contacto en su identidad con el mundo exterior.

Podemos afirmar entonces, que la decoración no es meramente una aplicación superficial o arbitraria, como pudo parecer en un principio, responde a una tradición y personaliza un carácter, anteriormente inexistente. Y en este sentido, si nos refiriesemos a las formas dibujadas, todo lo que aplicásemos para caracterizar el trazo de un dibujo se podría aplicar aquí.

Hasta ahora hemos hablado de cerámica decorada, pero no nos hemos referido a la acción de embellecer, de adornar con la que se asocia el verbo.<sup>37</sup>

La razón es que previamente debemos asumir el sentido de lo que queremos significar cuando nos referimos a: cerámica decorada como embellecida y cerámica decorativa cuando es embellecida para decorar algo más. "La decoración es un concepto de relación. Una cosa decora a otra. Una cosa sirve para adornar, para realzar o embellecer a otra."<sup>38</sup>

George Woodman ha reevaluado la naturaleza decorativa de la cerámica denunciando la carencia en la que percibimos la cerámica contemporánea, y en la que cae la crítica cuando se refiere sólo a la forma. Lo cual demuestra lo superficial que puede llegar a ser. Ha diferenciado entre la decoración cerámica y la cerámica como arte decorativo:

"Un vistazo a la cerámica indica que la mayoría de la pintura y la mayoría de la aplicación a la forma de los vasos no es decoración."

El torno aporta una pieza no decorada: "En la vasija "no decorada" todo lo que hay que ver es un contorno o silueta; no tiene una identidad particular excepto en sus bordes. Una escultura está articulada, así que cuando la analizamos vemos que es más que una silueta."<sup>39</sup>

De hecho, el objeto cerámico es frecuentemente general e ineficaz hasta que está pintado. Ese diseño pintado no debería ser llamado decoración propiamente sino 'motivo' y "La relación de la forma cerámica y el motivo pintado no es accidental y sin importancia."

Los motivos son aquellos elementos de la decoración "reducidos a su mínima expresión y significado."<sup>40</sup> Cuyo relación y significado está en dependencia de la necesidad, comunicación y experiencia. Pero este significado no se ve realizado por la "expresión personal directa..." en su lugar habría que hablar de la caracterización o personalización del trazo, del ritmo personal, característico de cada artista y que determina la identificación de las cerámicas.

Si un buen motivo se alcanza a través de una repetición continuada, como afirmaron Leach y Yanagi (v., cap. VII, p.170), éste tiene que ver en su origen con la tradición, con formas de la naturaleza que son asimiladas en la idea de adaptación y transformación del ornamento al motivo. Como motivos, podemos diferenciar aquellos que tienen su origen en el plano o en el espacio, además de poder matizar su carácter como inmediato o subjetivo.

La decoración participa de la psicología de la representación pictórica, como es la aplicación de elementos asimétricos que refuercen, por contraste, la expresión de la forma. Esta es la razón, por la que se han visto identificadas las grandes cerámicas históricas, se han destacado muchos de los mejores ceramistas y han participado del medio cerámico los pintores.

"La razón por la que valoramos los efectos del fuego en los vidriados japoneses, es que ellos cambian esencialmente la función pictórica. El resultado es una elaboración en la superficie y la textura que hace posible leer algo dentro del contorno. La cerámica es una expresión artística que requiere una unidad entre una forma de barro y su tratamiento en la superficie, no se puede decir que uno es más importante que el otro. El entendimiento de esta conexión entre los vasos y las marcas aplicadas a ellas ha estado oscurecida en parte por la noción que la cerámica era algo conectado a la escultura."

De esta forma, la decoración es un efecto de organización de una totalidad: "Una sensibilidad para la organización de superficies en relación a su contorno no es realmente la esfera de la construcción y el espacio, sino de la organización visual de los campos." "Para ser decorativa tiene que jugar un papel. Un vaso decorativo entra en una habitación bajo ciertas reglas que le permitan su admisión."<sup>41</sup>

Woodman ha catalogado una variedad de vasos: el Vaso Natural, deriva de la escuela e influencia de Leach, la inspiración de este tipo de vaso se caracteriza por la tranquilidad, no tiene decoración, o sólo en el sentido de completar la forma.

El Vaso Artístico, representa una postura no decorativa y toma su inspiración de los trabajos serios de arte en lugar de las tradiciones decorativas.

La Nueva Figuración y la Decoración Clásica conlleva al tratamiento de un plato como soporte para pintar, es decorativo por la transferencia conceptual de su función al objeto, el plato real 'contiene' elementos aparentes. La decoración puede ir acompañada de otras referencias no sólo imitativas, sino didácticas, críticas, humorísticas,.. etc.

El Nuevo Vaso Decorativo se relaciona con la actual permisividad del arte hacia la decoración, siendo considerada una actitud estimulante frente a la tendencia monótona de los últimos quince años.<sup>42</sup>

La decoración traslada el énfasis fuera del ceramista, enfocando su exterior en lugar del interior. La participación del objeto en un contexto externo se convierte en principal.

La ornamentación de formas no plantea problema o enunciado alguno, atiende a la raíz perceptiva en la que encuentra satisfacción nuestra necesidad general de percibir libre y agradablemente y la decoración satisface plenamente esta necesidad. La decoración ha mostrado como un sistema superficial, ya que no entra en conflicto con los esquemas formales, puede tomar un cariz expresivo bajo un concepto artístico.

#### III.2.3.1 Niveles decorativos según el sentido oriental

La relación se establece en función de la actuación consciente y el accidente. Aunque el accidente no es considerado en sí mismo una decoración, se convierte en uno de sus elementos cuando "actúa" en la obra, en el "acontecimiento".

El primer nivel se produce como consecuencia, un horno del tipo anagama deja caer parte del tejado durante la cocción, quedando sus restos en las piezas. El efecto que se produce es decorativo porque conecta directamente con el proceso de la cocción; tal accidente se considera un suceso natural porque participa de una dialéctica: pensamiento y acción.

El segundo nivel es aquel en el que no se confía sólo a la casualidad, el ceramista participa con marcas, por ejemplo, los surcos y rasgos dejados al arañar la superficie con ramas o, simplemente, los dedos, a manera de símbolos.

El tercer nivel, existe una mayor peligrosidad porque han de complementarse la disciplina y la estrategia, al mismo tiempo que se juega con los otros recursos: "La integridad y la presencia de una gran pieza depende de la fusión orgánica de los tres niveles."<sup>43</sup>

#### III.2.3.1 El ornamento

El ornamento es aquella "forma visual subordinada a una totalidad más amplia, a la cual completa, caracteriza o enriquece."<sup>44</sup>

El paso de la naturaleza a ornamento es obtenido a través de un frío predominio del orden. Esto nos conduce al problema de la regularidad, de la repetición, espacio dejado para el diseño y publicidad, como puede apreciarse en la esfera más amplia del arte, y, que ha afectado e influido en la dinámica compositiva de la obra artística. Dicho orden considera las formas como unidades de sistema, en una dinámica anónima y autónoma.

Los motivos que reflejan este tipo de orden se diferencian de aquellos otros que aparecen en los vasos artísticos hoy, principalmente, porque el sistema de configuración responde al propio orden, interno y personal.

La obra existe como contradicción entre un sistema difícil y un orden fácil. "Las pinturas y esculturas son afirmaciones autónomas de la naturaleza de la existencia humana, y por lo tanto remiten a esa existencia en todos sus aspectos esenciales. Un ornamento presentado como obra de arte no es sino el paraíso de un necio, donde la tragedia y la discordia son desconocidas y reina una paz fácil. Una obra de arte muestra la interacción del orden subyacente y la variedad irracional de choques."<sup>45</sup>

La diferencia, entre el vaso artístico del que hablamos y el orden vanal, está en una tradición decorativa que no es autoexpresiva, basada en el recurso fácil y la permisividad. En el trabajo artístico se espera seriedad, responsabilidad. Son muchos los artistas que crean entre la frágil división de la permisividad de lo decorativo y las claves de la escultura y pintura,

ejemplarizado en el vaso.

Herbert Read propuso una interesante división del ornamento de acuerdo a sus orígenes: estructural y aplicado. En el primero se pueden distinguir una decoración fortuita, cuando alguna propiedad natural del material tiene en si mismo un efecto ornamental, y decoración no natural, cuando surge del proceso de trabajo.

Sugirió la existencia de un precedente histórico para dos 'leyes' del ornamento que se encuentran tanto en los productos de la máquina como en los objetos de la Edad de Piedra:

1- Que el ornamento apropiado surge natural e inevitablemente de la naturaleza física del material y del proceso.

2- Que el ornamento traiciona una tendencia inherente hacia la abstracción.

Entre los tipos de ornamento distinguió entre: el geométrico (al que no se le puede atribuir un significado pictórico), el estilizado (basado en objetos naturalistas pero que se apartan de la representación exacta en interés del ritmo lineal, simplificación o significado formal generalmente), el orgánico o naturalista (cuya intención es pictórica y puede dividirse en temas: el hombre, el animal, la vegetación y el paisaje), el motivo (es aquel que se repite en todo el objeto, pudiendo ser orgánico, estilizado o geométrico), el plástico (no es aplicado al objeto sino que toma parte en la forma).

Este último tipo plantea en cierta manera el dilema actual del vaso, aunque considera la función una razón de su existencia. Al tratarse de la representación de una figura o un animal, el vaso se adecua para la representación de esa figura, por lo que Read la llama humanista, su diseño no tiene ningún significado en relación a su función, porque una forma así no fue diseñada para satisfacer unas necesidades funcionales, de esta forma, son perfectas como obras plásticas, pero tienen sus limitaciones como vasos funcionales.<sup>46</sup>

Resumiendo, la función, en el nuevo contexto, es una imagen que la recuerda, por consiguiente, con un valor expresivo, y la decoración un sistema de relación y diferenciación que sitúa al objeto en una realidad única. Estos elementos desde esta consideración son más fácilmente evaluables plásticamente, pero dejan al descubierto el principal problema de la obra torneada, y que es extensible al resto de las actividades plásticas: es el arte puro o el formalismo. Por formalismo entendemos todos aquellos elementos formales utilizados según un sentido artístico sin valor social relevante. Es la pura creación o el arte por el arte.

Una vez que el efecto de los movimientos han servido para 'depurar', revalorizar y establecer un marco creativo más adecuado a unas necesidades determinadas dejan de tener interés. Es decir, desde el punto de vista formal, todos y cada uno de los movimientos artísticos se pueden utilizar desde la lógica creativa con un resultado expresivo. Así podemos extraer del Barroco el dramatismo de la luz, del Expresionismo Abstracto el gesto, del Funk lo grotesco, lo óptico del Op,...

Mientras no exista un cambio en los esquemas perceptuales y cambien a signos sociales,

todas estas expresiones no van más allá del propio objeto. Y en este sentido, no sería fácil determinar hasta que punto tiene interés la actitud subjetiva del artista, cuando el esquema a utilizar es puramente formal, y por consiguiente, susceptible de ser analizado formalmente también, así pues, una valoración de este tipo nos llevaría irremediablemente a la articulación, al mismo esquema y ritmo del creador.

#### III:3 Referencias formales para la composición

##### III.3.1 La repetición del perfil

El concepto de la repetición, en cerámica se relaciona como la misma expresión de un punto dado al centro de un círculo resultante del corte de un plano paralelo a la base; como también de las idénticas equidistancias de todos los puntos paralelos entre sí, del corte de un plano perpendicular a la base. Así, el objeto es idéntico en todos sus perfiles. La repetición del perfil, ha sido alterada contemporáneamente a través de incisiones, golpes, fracturas, y demás manipulaciones que alteran la forma y modifican el perfil único, es decir, se ha buscado la diferencia. Desde esta polaridad: el perfil único y la única pieza, podemos hablar de composición formal y establecer que la repetición de los elementos, dentro de este último sistema diferenciado, trata de crear una unidad. De idéntico modo se establece la repetición en la decoración<sup>47</sup> a modo de crear un orden y un agrado.

##### III.3.2 La repetición en el diseño

Las estructuras repetitivas utilizadas con efecto compositivo tienen sus precedentes en la Bauhaus<sup>48</sup>. La utilización de elementos esenciales como el punto, la línea, el plano, el triángulo, ..., para conseguir un orden en la realización plástica parte de la repetición y de la variación de ellos para organizar el espacio.

Ejemplos de estructuras donde lo esencial es la repetición son: los montajes y los múltiples. La repetición en cerámica partiendo de formas torneadas es posible por la repetición compositiva de los elementos<sup>49</sup>. Son representativas las cerámicas de Susana Barros, Franz Josef Altenburg, Pino Castagna. La repetición de los elementos principales: Elisenda Sala, Bernard Dejonghe, Grazyna Deryng. Las repeticiones de módulos: Pino Castagna, Antoine de Vinck, entre otros.

"La repetición de módulos suele aportar una inmediata sensación de armonía. Cada módulo que se repite es como el compás de un ritmo dado. Cuando los módulos son utilizados en gran tamaño y pequeñas cantidades, el diseño puede parecer simple y audaz; cuando son infinitamente pequeños y se utilizan en grandes cantidades, el diseño puede parecer un ejemplo de textura uniforme, compuesto de diminutos elementos."<sup>50</sup>

La repetición considera cada uno de los elementos visuales y de relación, como la repetición de la figura, tamaño, color, textura, dirección, posición, espacio, gravedad.<sup>51</sup> Es el método más simple para el diseño, y utiliza un sistema lógico de composición, cuyo ritmo es paralelo a los mecanismos repetidos de las máquinas en un sentido formal, es decir, es una estructura organizada que responde a la idea que expresó Andy Warhol:

"Yo quiero que todo el mundo piense igual." "... Yo creo que todo el mundo debería ser una máquina." (...) "porque se hace lo mismo todas las veces. Se hace una y otra vez." "Si yo pinto así es porque quiero ser una máquina, y sentir que todo lo que hago y hago como una máquina es lo que quiero hacer."<sup>52</sup>

Por otra parte, el término de repetición está intrínsecamente unido a la relación óptica y organizadora en la obra y pertenece a la pura abstracción geométrica.

"Las obras ópticas suelen ser estructuras de repetición como supersignos. En otras palabras, son obras que reflejan en líneas generales un orden estructural en el sentido estricto. Suelen ser sistemas seriales, apoyados en la repetición o reincidencia de los mismos elementos e infrasignos lineales o cromáticos. La complejidad aumenta, pero, a cambio, se ve compensada por un incremento proporcional del orden dentro de un sistema." "tanto la repetición como el empleo de microelementos son indisociables en el óptico del empleo sistemático de propiedades geométrico-matemáticas."<sup>53</sup>

La manera de utilizar los conceptos del color y la forma como signos, en un sistema de orden, se relaciona con el 'principio alterativo' musical, cuyo nivel compositivo evita la repetición, se aleja de las reglas tonales para utilizar al máximo la extensión armónica. El principal problema es el de organizar una arbitrariedad compositiva a través de un principio creador.

Los seguidores del músico Webern, después de la II Guerra Mundial, trataron de aplicar los principios de asimetría y de no repetición, intentando neutralizar las tendencias dominantes y las figuras identificables. Esta tendencia se manifestó en la música serial y aleatoria, en las que ponen en un primer plano el ruido y las distribuciones estadísticas, y encuentra correspondencias evidentes en la pintura informal, en la pintura de acción y en el expresionismo abstracto.<sup>54</sup>

"La estructura serial da origen a la redundancia, que mostrará sus repercusiones en las

relaciones de la obra con el espectador. La redundancia es la repetición en el espacio, con o sin variaciones, de un mismo infrasigno: una línea o un color repetidos. La redundancia es un exceso relativo de infrasignos reiterativos que en la tendencia óptica se convierte en configurador de su orden regular estructural. . . . , Los tres principales sistemas en la formación de los supersignos están constituidos por la combinatoria, la simetría, y la estadística. En el óptico los dos sistemas más socorridos han sido la combinatoria y la simetría. . . . , Las permutaciones se refieren a las posibilidades existentes dentro de una cantidad de signos, por ejemplo, un cuadrado, un triángulo, y un círculo o dos colores, etc., de transformar su sucesión mediante un cambio. Otro tipo de permutaciones es la transformación o proceso continuado de modificación paulatina de una figura, . . . El cambio hace referencia a la disolución abrupta de una figura o proceso por otro: por ejemplo, una serie de cuadrados por triángulos o de dos colores. Es una práctica frecuente. La interrupción es un proceso abrupto dentro de otro: aparición inesperada de un triángulo en una serie de cuadrados, . . . , La simetría afecta a las relaciones situacionales de cada elemento. Se encarga de cambiar ordenadamente el lugar de los signos. '155

#### III.3.3 La forma clásica del vaso

La disposición de la forma, el desenvolvimiento ponderado, las partes proporcionales a un centro y una simetría regular en todo su contorno definen un vaso clásico, es decir, sin la necesidad de alterar el orden dado. El sistema está relacionado con lo que Dondis denomina técnicas clásicas<sup>56</sup>: armonía, simplicidad, representación, simetría, convencionalismo, organización, dimensionalidad, coherencia, pasividad y unidad. Y complementan las técnicas funcionales de: simplicidad, simetría, angularidad, abstracción, coherencia, secuencialidad, unidad, organización, economía, sutilidad, continuidad, regularidad, aguzamiento, monocromaticidad.

#### III.3.4 La deformación y el expresionismo

La deformación o exageración, utilizados deliberadamente para distorsionar la realidad es un factor que disminuye la simplicidad de la forma dada. Fue un recurso utilizado partiendo de la utilización del torno, a principios de los 50 en los EEUU. Transformó la simplicidad de la forma y el esquema de tal manera que hizo difícil la recuperación del clásico vaso para otra cosa que no fuera la mínima expresión artística cerámica.

La deformación espacial y el tratamiento formal introdujo, fundamentalmente, cambios en la estructura espacial y en las cualidades táctiles del objeto.

Las técnicas expresionistas<sup>57</sup> son: exageración, espontaneidad, complejidad, actividad,

discursividad, audacia, variación, distorsión, irregularidad, experimentalismo, verticalidad.

Las formas experimentan un ritmo más dinámico ya que hay un mayor carácter gestual y procesal en la obra, y los elementos al tener mayor tensión configuran formas de más complejidad.<sup>58</sup>

#### III.3.5 La interpretación

Bernard Leach señaló que las piezas de calidad no pueden hacerse mediante sistemas prefigurados, y que los procesos básicos de composición cerámica, al igual que otras formas artísticas, dependen de una percepción intuitiva, aportó una clara visión del sistema lógico, al que él llamó efecto 'neutral'. Este sistema atiende a una lógica contraposición de elementos en busca de una estabilidad, dentro de un sentimiento espiritual. La estructura se articula de acuerdo a fuerzas que se contrarrestan. "La actual coordinación o la facultad creativa, desafia el análisis... La repetición y el contraste, la simetría y la asimetría, lo principal y lo secundario, la obscuridad frente a la luz, la convexidad y la concavidad, esos y otros muchos dualismos tienen que resolverse en cada pieza por el efecto catalizador de lo neutral. Por neutral quiero decir una línea, una forma o un color en el que los opuestos hayan llegado al equilibrio. La diferencia es la misma que la de los colores primarios y secundarios. (...) O en un vaso, un tenmoku en un espacio neutral puede ser la conexión en la que exitosamente, el objeto indique dos ambíguas afirmaciones: o en un modelo, uno descubre lentamente que la parte no pintada es de una importancia acústica, mejor entendido en el lejano oriente. En el modelo, como en la melodía, el refrán o la danza, los componentes irreductibles están unidos en una completa sencillez rítmica. Algunas piezas mejoran con la decoración otras no. La aplicación del modelo, aislado o repetidamente, estará determinado en función de la necesidad de la forma en su totalidad. Ciertas partes en las piezas necesitan un acento; al golpear la forma, en una determinada fase del proceso de formación, por ejemplo, en el cuello, o en el hombro, o por debajo de la curva principal. Entonces, aparece un mayor contenido. Una respuesta del ceramista, casi universal ha sido el movimiento ondulado, rápido o despacio, abrupto o suave, en la elevación o en la bajada, de los cuales, los huecos repetitivos proporcionan una variedad de motivos. No importa lo que uno escribe sobre las complejas relaciones de la forma, el dibujo, la textura o el color, al final, lo que tenemos es una forma en la que todas las ideas abstractas se encuentran aplicadas y determinan la vitalidad del trabajo, la pieza es verdaderamente, la proyección del hombre que la fabrica, y de la cultura, o culturas, por la que él es atraído."<sup>59</sup>

III.4 NOTAS

<sup>1</sup>. Sobre esta concepción se sitúa la didáctica de la cerámica en nuestro país: "Nuestras escuelas conservan todavía en sus estructuras y planes de estudio los principios de una estética al servicio de unos intereses al estilo de las "Arts and Crafts" del siglo XIX". E. Sala Ponsa, "Didáctica de la enseñanza de la cerámica" en *Actas del Iº Congreso Iberoamericano de cerámica, vidrios y refractarios*, (Torremolinos, 1982) *Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, t.1, pp.191-202.

<sup>2</sup>. Jorge Fernandez Chiti, Carta personal del autor (2-febrero-1992): "Mi opinión es que se debe comenzar la enseñanza cerámica con la vasija manual (rollos, cintas, paleteado, etc.), como lo hizo la humanidad reciente. Y luego también el torneado, PERO SOLO PARA QUE EL ALUMNO COMPRUEBE LAS POSIBILIDADES DE ESTA TÉCNICA, NO COMO UNA EXIGENCIA ESCOLAR."

<sup>3</sup>. La afirmación de que los oficios están condenados por la supresión de las necesidades que cubrían es de sobra conocida, como también, que son susceptibles de colmar las necesidades insatisfechas por la industria. Afectando al patrimonio cultural de un país se tiende a conservar porque participan en la preservación o en el enriquecimiento de una determinada calidad de vida, aunque su desaparición sea inevitable. Presente y futuro de las artesanías en la Sociedad industrial, Madrid, Dirección General de la pequeña y mediana empresa "artesana", Ministerio de Industria y Energía, 1984, pp.59-75, cf. la sugerencia de la sustitución del término artesanía por cultura amateur: Theima Mc Cormic: "Folk Culture and the Mass Media", cit. por Michael Cardew, "Industry and the Studio Potter", AAVV, op. cit., 1978, p.100.

<sup>4</sup>. Llegándose a emplear pinturas postcocción como los acrílicos.

<sup>5</sup>. Recogido parcialmente en la revista *American Ceramics*, AAVV, vol.1, nº4, 1986, p.7.

<sup>6</sup>. En España no existe una fuerte demanda para la solución de estos problemas, por ello, cuando nos referimos a la crítica lo hacemos en base a la crítica cerámica americana, recogida en la revista: *American Ceramics* en su mayor parte, cuyo sentido está orientado a fomentar una mejor literatura y crítica del medio.

<sup>7</sup>. Garth Clark, "Ceramic Art: Redefinition", *American Ceramics*, vol. 1, nº 1, 1982, p.8-9.

<sup>8</sup>. Matthew Kangas, "Summing up the Eighties", *American Ceramics*, vol.8, nº3, 1990, p.44-47. En este artículo se han reunido las opiniones de cuatro de los miembros de la generación independiente de críticos de arte: Rob Barnard, John Perrault, Maria Porges y Edward Lebow.

<sup>9</sup>. Lo que muy bien, desde otra perspectiva muy distinta, hubiera podido servir para reseñar la necesidad de fundamentar una crítica basada en los materiales, ya que sin esta especificidad no es posible llegar al fondo creativo. Pero lamentablemente no ha sido así.

<sup>10</sup>. Matthew Kangas, art. cit., 1990, p.45.

<sup>11</sup>. *Ibidem*, p.46.

<sup>12</sup>. AAVV, "Criticism and Clay", *American Ceramics*, vol.4, nº4, 1986, pp.38-45.

Esta misma postura fue ignorada por Victor Erazo, director del Seminario de Extensión Cultural: Españolas ceramistas. Homenaje a Lucie Rie, quien a la pregunta de por qué no habían sido invitados al seminario arquitectos, críticos, historiadores, pintores, y demás personas relacionadas con los problemas de los que trataban, para tener una visión más integrada en su contexto, respondió que actuaba de la misma forma que hacían este tipo de profesionales cuando ni a él ni otros ceramistas se le invitaba a participar en otras actividades, como por ejemplo, en los concursos de pintura. Elena Colmeiro fue la única ceramista quien se pronunció públicamente en contra de esta opinión de entre los presentes. Universidad Complutense, San Lorenzo del Escorial, 16-18, julio, 1991.

<sup>13</sup>. Los conos pirométricos son unos elementos en forma piramidal, cuya composición está hecha a base de diferentes materiales cerámicos, tienen un punto de fusión conocido y diferenciado y ayudan a conocer los distintos factores que pueden aparecer durante la cocción.

<sup>14</sup>. AAVV, art. cit., 1986, p. 40.

Los comentarios críticos de Greenberg, -sin importar el sujeto de reflexión-, deberían ser un punto de referencia casi obligado: "lo que ellos tuvieron en común desde el principio fue una ambición- o mejor la voluntad de tenerla- para vencer el provincianismo." Clement Greenberg, "American-Type" Painting, Partisan Review, Vol. XXII, n<sup>o</sup> 2, spring, 1955, pp. 179-196.

<sup>15</sup>. En este sentido, John Perreault afirmó la necesidad de romper con el molde técnico, biográfico e inspiracional que domina el medio, de ser más ambiciosos y competitivos consigo mismos y con otras formas y artistas: "La necesidad de competencia es importante, no le permite a uno adormecerse en el "oficio" y la "artesanía": AAVV, American Ceramics, vol. 4, n<sup>o</sup> 4, 1986, p. 7.

<sup>16</sup>. "Quizás el mayor obstáculo para el desarrollo de la crítica ha sido la propia presión del oficio, que ha tomado una visión paternalista del campo,..." Garth Clark, "Ceramic Art: Redefinition", American Ceramics, vol. 1, n<sup>o</sup> 1, 1982, p. 9.

<sup>17</sup>. Jeff Perrone discutió sobre la simetría y la unidad del vaso como una ilusión, en lugar de un único centro propuso el fragmento excéntrico, como un modelo más apropiado para el arte cerámico. AAVV, American Ceramics, vol. 4, n<sup>o</sup> 4, 1986, p. 7.

La asimetría introduce un elemento disonante, que dentro de un orden monótono aporta un mayor valor por contraste, pero la utilización asimétrica por sí misma es incapaz de romper la unidad del vaso.

<sup>18</sup>. La incorporación de otras herramientas y técnicas plásticas, como los acrílicos han hecho que la parte artística del medio haya prescindido de la necesidad del horno para dar la consistencia y perdurabilidad al material y los colores. Un caso especial es la pasta autofraguante, que no necesita cocción y cuya coloración si se desea, se efectúa generalmente con colores corrientes, en frío, como los acrílicos. Dichas pastas están compuestas principalmente de arcilla, arena y cemento Portland, aunque puede añadirse chamota, perlita, vermiculita entre otros elementos componentes; pudiendo además adherirse en su superficie otros materiales con fines artísticos. Dicho tipo de pastas también se pueden esmaltar hasta temperaturas de 700 °C.

Aunque son muchos los que consideran este tipo de pastas cerámicas, porque su principal componente es la arcilla y su manejo plástico es el mismo, realmente no lo son, y para afirmar esto nos ceñimos a la definición aportada por Korach en 1949, que en términos amplios, considera producto cerámico: "cualquier manufacturado esencialmente compuesto por materia sólida, inorgánica, no metálica, conformada en frío y consolidada por el calor", de esta forma, se mantiene la consideración de académico o formal a lo estrictamente definido, y, plural a la diversificación de las técnicas aplicadas o utilizadas.

<sup>19</sup>. Nosotros entendemos que la formación del artista contemporáneo debe ser integral, y estar en condiciones de elegir libremente todo lo relacionado con los medios de expresión.

<sup>20</sup>. Al menos en nuestro país, donde el estudio de la materia está relegado en escuelas aisladas del resto de las actividades artísticas, con muy escasas excepciones. Lo cual lleva a pensar que las herramientas, elementos y valores plásticos son conocidos insuficientemente en relación a otros centros superiores de enseñanza artística donde existe un profesorado competitivo y especializado en los elementos básicos del lenguaje de la imagen.

<sup>21</sup>. De esta forma nos acercamos al pensamiento de Prall, para quien cada arte tiene un dominio sensitivo limitado, definido por la selectividad de un sentido especializado, dentro del cual está toda su existencia. Su método estudia la obra de arte misma en lugar de nuestras reacciones hacia ella. David Prall, Aesthetic Analysis, cit. por Susanne K. Langer, Sentimiento y forma, Méjico, Universidad Nacional Autónoma de Méjico, 1967, pp. 56-61.

<sup>22</sup>. ¿Cómo no va a ser importante que una pieza necesite antes de ser cocida un ahuecado, por ejemplo, razón por la cual, la pieza puede recibir tantas secciones como sean necesarias para la uniformidad de grosores?. Lo cual implica, un cuidado y una pacientísima labor, impropia de la emergencia del arte contemporáneo, de repasar cuidadosamente los grosores para que sean uniformes las paredes, de lo contrario, se encogerá y se deformará la obra.

<sup>23</sup>. Mark Anderson, "A way of seeing. Part one", *American Ceramics*, vol. 1, n<sup>o</sup>3, 1982, 34-35.

<sup>24</sup>. Paul Sartre, *Lo imaginario*, Buenos Aires, Losada, 1976, p.49: "Toda percepción va acompañada por una reacción afectiva", y "todo sentimiento es sentimiento de algo, es decir, que trata de alcanzar a su objeto de una manera y proyecta sobre él una cualidad determinada."

<sup>25</sup>. Esta idea fue sugerida de las explicaciones de Schönberg sobre la consonancia y disonancia: "las expresiones "consonancia" y "disonancia", que hacen referencia a una antítesis, son erróneas. Depende sólo de la creciente capacidad del oído analizador para familiarizarse con los armónicos más lejanos, ampliando así el concepto de "sonido susceptible de hacerse arte" Schönberg, *Armonía*, (trad. Ramón Barce), Madrid, Real Musical, 1974, p.16.

<sup>26</sup>. Susanne K. Langer, *op. cit.*, 1967, p.53: "forma abstracta en cuanto a tal no es ideal artístico. El llevar la abstracción lo más lejos que sea posible, y lograr la forma pura en el medio conceptual más parco, es asunto de un lógico, no de un pintor o de un poeta".

<sup>27</sup>. Martin Heidegger, *Arte y poesía*, Méjico, F.C.E., 1985, p.63.

<sup>28</sup>. *Ibidem*, p.53.

<sup>29</sup>. Alessandro Mendini se ha referido a la 'elaboración de objetos arquetípicos que todo el mundo reconoce', son aquellos objetos huecos familiares a través del uso íntimo y una historia de la forma que se ha reconocido durante siglos. *Trends, opinions and insight. Meeting between Alberto Alessi and Alessandro Mendini*, cit. por Nola Anderson en "Semantics of the Empty Vessel", *Crafts Arts International*, Jul-Sep, n<sup>o</sup>19, 1990, pp. 52-56.

<sup>30</sup>. *Ibidem*, p.54.

<sup>31</sup>. Andy Warhol, *Mi filosofía de A a B y de B a A*, Tusquets, Barcelona, 1985, p.141.

<sup>32</sup>. John Perrault en Matthew Kangas, *art. cit.*, 1990, p.45. Perreault es crítico independiente en la ciudad de Nueva York, fue director de la sección de crítica del arte en el diario *Village Voice*.

<sup>33</sup>. *Ibidem*.

<sup>34</sup>. Jeff Kelley ha denunciado "la tendencia de los vasos de hoy a verlos colocados en pedestales como objetos de exposición, lejos de la vida diaria" y ha animado a "los ceramistas a reanimar sus vasos para hacerlos de nuevo parte de rituales privados y públicos." Jeff Kelley, en *AAVV*, *art. cit.*, 1986, p.7

En realidad, el ritual del uso por el uso, está lejos de ser un ritual, dentro de las cotidianas costumbres domésticas. El vaso cerámico se ha convertido en un tema romántico por la afectación de su falta de utilidad, en primer lugar, y, por la continua reinterpretación de los dos ingredientes principales: contenedor y contenido.

<sup>35</sup>. Ward Doubet, "The Reemergence of Pluralism", *American Ceramics*, vol.8, n<sup>o</sup>1, 1990, pp.12.

<sup>36</sup>. El silencio es el tema preferido de los músicos como también de los artistas plásticos. Puede relajar el ambiente o por el contrario, crear una gran tensión. Sobre el silencio se han escrito muchas composiciones musicales como la de Dvorak: "Bosques silenciosos", José de la Vega: "Silencio", y

experimentales como la John Cage: 4'33" (cuatro minutos treinta y tres segundos de silencio de un intérprete sentado frente al piano). Puede determinar espacios como El valle del Silencio en León, o crear momentos significativos: La procesión del Silencio de Semana Santa en Sevilla.

<sup>37</sup>. Las referencias más inmediatas sitúan la polémica y ataque al término en estos parámetros, especialmente, por la actitud que remarca el carácter irracional y caprichoso. Pudiendo remontar esta postura en el pasado y encontrar a Vitruvio atacando el segundo estilo de la pintura mural pompeyana por contravenir las normas de la razón. Su crítica se dirigía contra la falta de sentido. Posturas similares se orientan contra los estilos gótico y barroco y comparten la postura de Winckelman, en contra de la ausencia de significado en la decoración. E. H. Gombrich, *El sentido del orden*, Barcelona, G. G., 1980, pp. 47-59.

<sup>38</sup>. George Woodman, "Ceramic Decoration and the Concept of Ceramics as a Decorative Art", *American Ceramics*, V.1, n<sup>o</sup>1, 1982, 30-33.

<sup>39</sup>. *Ibidem*, p. 30.

<sup>40</sup>. Bernard Leach, *Manual del ceramista*, Blume, Barcelona, 1981, p. 168.

<sup>41</sup>. G. Woodman, *art. cit.*, 1982, p. 32.

<sup>42</sup>. *Ibidem*.

<sup>43</sup>. Kenneth R. Beittel, *Zen and the Art of Pottery*, 1st., New York-Tokyo, Weatherhil, 1989, pp. 86-105.

<sup>44</sup>. R. Arnheim, *op. cit.*, 1983, p. 171.

<sup>45</sup>. *Ibidem*, p. 174.

<sup>46</sup>. Herbert Read, *cap.: Colour and Ornament, Art and Industry*, London, Faber & Faber, 1934, pp. 144-160.

<sup>47</sup>. En la música de la Edad Media, la repetición se practicaba como un adorno en la composición que hacía más agradable la música al oído. Entre las más frecuentes particularidades de la repetición están la repetición pura y la repetición diversificativa. En el primer caso, se repite el fragmento sin modificación alguna. En el segundo, se repite una modificación en el diseño a repetir.

<sup>48</sup>. Especialmente, a través de los cursos de Josef Albers, Iiten, Arthur Schmidt; y en los talleres de fotografía, de tipografía, textil, tipografía.

<sup>49</sup>. En la acumulación los objetos se amontonan o juntan sin orden, no existe gradiente espacial, ni ritmos, ni espacialización, sólo hay concepto. En la yuxtaposición colocación de elementos de una categoría similar, o de la misma forma, no son amontonados ni acumulados, sino cuidadosamente dispuestos unos al lado de otros. No existe sentido espacial, ni organización, ni composición agradable o equilibrada. Jorge Fernandez Chiti, *op. cit.*, 1989, pp. 197-198.

<sup>50</sup>. Wucius Wong, *Principles of Two-Dimensional Design. Principles of Three-Dimensional Design*, New York, Van Nostrand Reinhold Company, 1972-1977, (trad. castellana de Homero Alsina Thevenet, *Fundamentos del diseño bi- y tri-dimensional*, G. G., Barcelona, 1979), p. 19.

<sup>51</sup>. *Ibidem*, pp. 19-26, cf., J. Hoberman, "Andy Warhol: Top gun and Brancusi", *Artforum*, V25, Dec. 86, pp. 70-7. Craig Owens, "Allan McCollum: Repetition & Difference", *Art in America*, V. 71, Sep. 83, pp. 130-2.

<sup>52</sup>. A. Warhol, "What is Pop Art", 1963, en Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad moderna*, Akal, Madrid, 1986, pp. 353-354.

<sup>53</sup>.S. Marchán Fiz, *op. cit.*, p.109.

<sup>54</sup>.Henry Pousseur, *Música, semántica y sociedad*, Madrid, Alianza, 1983, pp.107 y ss.

<sup>55</sup>.S. Marchán Fiz, *op. cit.*, pp.110-111.

<sup>56</sup>.Al decir técnicas clásicas nos estamos refiriendo al estilo visual prototípico del clasicismo. El estilo clasico se inspira en dos fuentes: un amor a la naturaleza, que los griegos idealizaron, y la formalización del arte partiendo de las matemáticas hasta desarrollar la fórmula de la sección áurea. D. A. Dondis, *A Primer of Visual Literacy*, Massachusetts, the Massachusetts Institute of Technology, 1973, (trad. castellana de Justo G. Beramendi, *La sintaxis de la imagen: una introducción al alfabeto visual*, G.G., Barcelona, 1982), pp. 159-165.

<sup>57</sup>.*Ibidem*, p.159.

<sup>58</sup>.R. Arnheim, *op. cit.*, p. 194: "En los niveles de complejidad elevada, los conceptos representacionales ya no son tan fáciles de detectar como en la producción primera, pero, lejos de quedar superados o abandonados por el artista maduro, siguen siendo -al nivel adecuado a la riqueza de su pensamiento- las formas\* indispensables sin las cuales no podría expresar lo que tiene que decir."

<sup>59</sup>.Bernard Leach, *A potter's portfolio. A selection of Fine Pots, 1st.*, London, Lund Humphries & C., 1951, p.3.

FUNDAMENTOS  
PARA  
UN  
CAMBIO  
LA  
INDUSTRIA

### IV.1 Fundamentos para un cambio de valores

Los principios del siglo XX se vieron afectados considerablemente por la revolución industrial, se alteraron las estructuras económicas, la organización social y, consecuentemente, el arte.

El cambio de poder de la aristocracia y la Iglesia al propietario del capital se manifestó en las artes como una tendencia historicista que sustituyese la incapacidad para crear un nuevo orden artístico.

Esta transformación estuvo marcada por diferentes factores y circunstancias originadas en el siglo anterior:

-La supervivencia de algunas de las grandes factorías cerámicas fundadas en el siglo XVIII como Meissen, Sévres, Berlin, Copenhagen y Nymphenburg, y la desaparición de otras como la de Viena.

-El espíritu de libre empresa que desde mediados de siglo impulsó la creación de nuevas factorías aunque a diferente escala de producción.

-El desarrollo de los medios de transporte que permitieron el acercamiento a otras culturas como el Lejano Oriente y el norte de Africa.

-Y los factores económicos.

El historicismo contribuyó al renacer de viejas técnicas como la faenza, el barniz de plomo y el gres. En España hubo una vuelta a las cerámicas históricas a finales del siglo XIX, cuyo interés se centró en las cerámicas hispano-moriscas de reflejo metálico, de los siglos XV y XVI. Las firmas que llevaron a cabo estas reproducciones fueron Escofet y Fortuny de Madrid.<sup>1</sup>

Se produjo una necesidad de relación entre la industria y el trabajo artístico que se acentuó especialmente en la cerámica, viéndose impulsada y afectada por un conjunto de nuevas ideas y desarrollos prácticos. Artísticamente como una asimilación progresiva de la cerámica en los medios de manufactura industriales, o paralelamente a la industria, como una continuación del trabajo artesano bajo el signo de '*hecho a mano*', y por último, una progresiva integración en el arte, destacándose las asociaciones entre artesanos y artistas. Industrialmente estableciendo nuevas salidas a las diferentes producciones cerámicas, desde la industrial y sanitaria a la artística.<sup>2</sup>

Si durante las tres primeras décadas de siglo las fábricas dominaron el terreno de la cerámica, su evolución y transformación, consecuentemente, nuestro problema se relaciona directamente con la consideración y proyección que tuvieron las artes decorativas en función de estos cambios en el contexto artístico e industrial, que incluye de otra parte factores sociales,

económicos y estéticos. Veamos la proyección artística cerámica bajo las condiciones industriales.

##### VI.1.1 La necesidad del cambio

Después del triunfo del historicismo se produjo una reacción y asimilación de otras corrientes que afectaron a la totalidad de Europa. Estos cambios vinieron con el estilo japonés que influyó en la composición y la estilización de motivos observados detalladamente, el simbolismo destacó por el uso de la figura femenina y la línea fluida, el impresionismo por el colorido, el realismo imitativo se transformó en realismo simbólico.

En todos los lugares se extendieron asociaciones de artistas en oposición a las escuelas oficiales animando el nacimiento de un nuevo arte partícipe con el entorno.

La rapidez de difusión de este nuevo estilo puede ser explicado por estas causas, como por la creación de revistas, nuevas formas de comercialización de trabajos artísticos a través de galerías, grupos de artistas, tiendas.

La relación de la cerámica con la industria planteó cambios en ambos procesos, desde el desarrollo de la mecanización a la necesidad de un nuevo orden estético cerámico industrial que entendía que la utilización masiva de las formas necesitaba la adaptación de modelos para la industria, referido al diseño de las formas, materiales y decoración.

La industria necesitó de un cambio tecnológico que mejorara las diferentes etapas del proceso y reflejara su adaptación al nuevo gusto. Aunque los cambios no se produjeron al mismo tiempo, ni todas las empresas fueron conscientes de igual modo.

Los cambios se manifestaron progresivamente a raíz de la Exposiciones Universales<sup>3</sup>, especialmente, la revelación de la cultura japonesa, en la Exposición Universal en el Champ-de-Mars, en 1867, permitió que el interés por lo oriental se canalizara hacia un nuevo tipo de coleccionismo artístico. Por otro, destacó la progresiva integración de la cerámica en los museos gracias a su promoción y coleccionismo<sup>4</sup>.

En la década de los setenta las dos más famosas factorías: Sévres y Berlín llevaron a cabo una simplificación de los procesos de producción. Los factores que hicieron posible esta toma de conciencia fueron las cerámicas persas y la faenza Isnik<sup>5</sup> mostradas en París en 1861.

##### IV.1.2 Los avances tecnológicos

Ambas fábricas buscaron un cuerpo que pudiera ser cocido a temperaturas más bajas que la pasta dura de porcelana, para poder ampliar la gama de colores. Los rojos chinos *sangre de toro* fueron conseguidos experimentalmente en la pasta dura de porcelana en Sévres

alrededor de 1848, en terracota por Hippolyte Boulenger en Choisy-le-Roi, en 1877, y por Théodore Deck en porcelana sobre 1880. Hermann Seger en Berlín y Georges Vogt en Sévres encontraron al mismo tiempo un nuevo cuerpo que alcanzaba aproximadamente 1280°C. Georges Vogt publicó sus resultados rápidamente, observando la presencia de cristales con el óxido de zinc. Esta información fue rápidamente explotada en Copenhagen, destacando las cristalizaciones entre los más exitosos productos mostrados por los fabricantes daneses en la Exposición Internacional de París en 1889.

Los cambios más importantes vinieron con el desarrollo de una nueva tecnología que se infiltró progresivamente en todos los etapas del proceso de manufactura. La productividad fue mejorada por la adopción de el horno de dos cámaras, calentado al principio por carbón mineral y vegetal, y posteriormente por gas. Antes de las primeras pruebas del horno continuo u hornotunel, fueron minuciosamente mecanizados algunos procesos. Principalmente, la preparación del cuerpo y manufactura de las piezas producidas en masa tales como ladrillos, baldosas o aislantes eléctricos. El desarrollo del pirómetro termo-eléctrico, los conos Seger e instrumentos para el control de la atmósfera del horno, la investigación de los coeficientes de expansión y el progreso en el análisis de materiales y de las reacciones químicas. Lo cual favoreció el desarrollo de otros esmaltes, mejor adaptados al nuevo gusto.

La mecanización más moderna afectó al proceso de secado, a la decoración impresa, y al equipo que hacía posible la aplicación y cocción de los modelos bajo cubierta.

La forma principal de llegar a la mayoría del público se mostró dependiente de la estética y la cualidad práctica de su producción, condiciones que provocaron que la competitividad operase con rapidez, encontrándose la empresas envueltas en duras investigaciones que aceleraron los procesos.

#### IV.1.3 Los cambios en la decoración

Las nuevas tendencias artísticas hicieron progresar a la decoración del estilo neoclásico del primer cuarto de siglo hacia un eclecticismo tendente al exotismo.

Uno de los tipos más populares de decoración fue las pinturas de miniatura dentro de *cartouches*. En Alemania y en Francia se copiaron cuadros conocidos en platos, vasos y placas.

Sin embargo la mala adaptación a las formas despertó el interés por un nuevo tipo de decoración. La técnica de pintura fue perfeccionada en *pâte-sur-pâte*.<sup>6</sup> Aunque no representó un progreso real, este tipo de decoración fue usado para imitar las mercancías orientales decoradas en blanco sobre celadón. Las variantes de este proceso cambiaron tanto el color de fondo como los materiales.

La decoración hispano-morisca de reflejo metálico fue otro vidriado redescubierto tan pronto como fueron exhibidas en Londres las piezas italianas de Gubbio. En Inglaterra fueron adoptadas por Willian Frend de Morgan como también por la fábrica Pilkington, empresa que empleó a artistas de gran prestigio. En 1905 se descubrió un método bastante seguro para conseguir reflejos iridiscentes.<sup>7</sup>

La ruptura con el pasado tuvo lugar en Viena, donde el historicismo se había considerado supremo hasta los últimos años del siglo. La *Jugendstil* fue un breve período ejemplificado en cerámica por vasos y figuras decoradas en colores claros.

En Italia aunque hubo algunos intentos de modernismo la mayoría de las empresas continuaron haciendo cerámica al estilo renacentista.

En Francia se continuó con las estatuillas de porcelana en biscuit pero se cambió el estilo decorativo en Sévres a través de los motivos naturalistas modelados en relieve.

Holanda cambió completamente de estilo para producir cerámicas de forma sencilla decoradas con estilizados motivos naturales.

Las piezas modernistas en Inglaterra fueron hechas en bastantes fábricas aunque su producción no estuvo adaptada al nuevo estilo.

En Alemania las antiguas factorías fueron lentas en aceptar la *Jugendstil*, a diferencia de fábricas pequeñas que adoptaron nuevas formas y decoración, sin embargo, los compradores continuaron adquiriendo los diseños antiguos.

En contraste el grupo de la Secession de Viena, formado en 1899, se puso a combatir el movimiento de la *Jugendstil*. En el mismo año dos miembros del grupo, Josef Hoffmann y Koloman Moser, se convirtieron en profesores en la Kunstgewerbeschule, donde dieron un curso que cubría numerosos aspectos de las artes. Este énfasis fue seguido por el grupo de los cuatro, formado en Glasgow en torno a la figura de Charles Rennie Mackintosh.

La oposición que representó el Art Nouveau con el pasado fue fundamental para la conciencia de los problemas que la cerámica tenía con las artes. Los principales cuestiones estaban referidas al aspecto funcional y la necesidad de adaptación del material.

La influencia del Art Nouveau fue absorbida por artistas como Delaherche, los escultores Jean Carriés, Georges Hoentschel y Emile Decoeur. La alfarería de Clement Massier, produjo vidriados nacarinos, vivamente iridiscentes y formas que reflejaron esta influencia.

Henry van de Velde fue una de las figuras más destacadas del Art Nouveau. Su responsabilidad de artista frente a la sociedad le llevó a abandonar la pintura para proyectar objetos industrialmente. Su concepción práctica del arte le apartó del romanticismo de Morris y Ruskin.

Van de Velde se esforzó por respetar las cualidades de los materiales, dentro de una concepción que destaca la línea como el medio para distinguir claramente la finalidad del objeto, liberado del retórico sentido del ornamento.

La creación de un diseño de té, alrededor de 1903-4, se destacó por su composición lineal que correspondía perfectamente al cuerpo de la porcelana.

Además de la participación del arquitecto Henry van de Velde, hay que destacar en Alemania a Richard Riemerschmid, quien fue responsable de la decoración interior de la Casa de la Opera en Munich en 1901, trabajó para Reinhold Merkelbach en Höhr-Grenzhausen, y en 1903-4 diseñó modelos para Meissen.

Las fábricas en Dinamarca fueron las primeras en romper completamente con los modelos usados hasta el momento en cerámica. La real fábrica de Porcelana en Copenhagen, jugó un importante liderazgo como resultado de los esfuerzos del director artístico Arnold Emil Krog, en 1885; se utilizaron modelos inspirados en plantillas japonesas, pintadas bajo cubierta en una restringida gama de azules y grises, más bien difuminados<sup>8</sup>, que fue aplicada también, a esculturas de animales que impusieron una simplificación que fue seguida en Alemania, Suecia y Holanda.

En 1899 Hoffmann y Moser ejecutaron diseños concebidos sin decoración. También diseñaron muebles, trabajos en metal y cristal. En 1903 fundaron la Wiener Werkstätte siendo ellos sus directores artísticos, y Adam, Linke y Macht como directores técnicos. Sus propósito fue producir y vender sus propias piezas o las de sus estudiantes. Propósito éste que ya había sido concebido por Rosenthal, alrededor de 1902, para producir y vender piezas sin decoración. Epoca en la que Joseph Maria Olbrich concibió modelos sencillos.

Adolf Loos publicó su artículo "Ornamento y crimen" en 1908. En el que dejaba claro que: "la evolución cultural equivale a la eliminación del ornamento en el objeto usual". Que el ornamento, "no nos aumenta la alegría de vivir", es la "fuerza del trabajo desperdiciada." Y "obliga a renegar de los productos transcurrido un tiempo,". De ahí que, la "forma de un objeto deba ser tolerable el tiempo que dure físicamente."<sup>9</sup>

En Praga se crearon los más revolucionarios diseños, el trabajo del grupo Artel fue creado en 1908 en imitación del Wiener Werkstätte. Las formas de los vasos fueron estructuras simples basadas en elementos geométricos como el círculo, la pirámide y la línea.

En 1915 Kazimir Malevich publicó el manifiesto suprematista, en el que afirmaba su deseo de expresar sensaciones libres de la representación a la que estaban sometidos los objetos, por medio de colores puros y formas geométricas elementales.

Por el mismo tiempo Vladimir Tatlin creó las composiciones abstractas y estableció su teoría constructivista basada en el análisis de las relaciones del espacio, el volumen y la forma.

Después de estos primeros años, los efectos del replanteamiento del estatus social y función del artista, de la función esencial de las artes, en general, y de la cerámica, en particular; dió lugar a un publico nuevo afectado por el cambio, el cual quería una mejora de

las condiciones de vida. Al mismo tiempo, los artistas habían aprendido a diseñar y producir objetos de uso doméstico.

### IV.2 El problema industria-artista

La relación de las artes decorativas y el artista a través de la industria planteó la necesidad de moverse en función de unas coordenadas dadas industrialmente y unos principios artísticos adaptados a esa mecanización.

La decoración resultó ser un problema al asociarse con la ilusión de la profundidad; se concibió como un intento de ir más allá de las posibilidades cerámicas.

Las primeras dificultades chocaron con el individualismo y desconocimiento de los procesos y materiales. Si bien, esta dificultad, podría haber sido vista como nuevos objetivos técnicos a resolver, la realidad fue que este tipo de trabajos no se adaptaron al proceso industrial.

En una situación incierta y confusa sobre el papel de la cerámica, donde se da la confluencia de: un resurgir de la alfarería, la incipiente cerámica artística, los problemas de la manufactura..., además de otros planteamientos estéticos, sociológicos, artísticos..., el artista entró a formar parte del grupo de colaboradores industriales, aunque este ejercicio continuase como la última reminiscencia de crear trabajos artísticos en la más puro concepto tradicional.<sup>10</sup>

Todo ello marcó la necesidad de adaptar modelos para la industria, entendido para la decoración, formas y materiales. Se destacó así la importancia del estudio e historia de la ornamentación.

El problema principal relaciona y enfrenta los puntos de vista del artista y el industrial como la oposición entre la libre expresión artística y los límites de la respuesta industrial.

La dificultad del propósito podemos verla en la Deutscher Werkbund, fundada por H. Muthesius en 1907. Se estableció junto con arquitectos, artistas, alfareros y ceramistas industriales como Richard Riemerschmid, Josef Hoffmann y Henry van de Velde. El planteamiento daba una nueva vida a las artes aplicadas, declarando una alianza de los diseñadores con la industria.

Es importante la dirección tomada por Muthesius al reconocer el proceso irreversible de la historia donde la mecanización industrial supera el trabajo manual y el ingeniero ocupa el puesto del artista.

Aunque ambos eran conscientes de que la máquina contribuía a una necesidad social, la oposición se declaró abiertamente en el congreso del Werkbund en Colonia, en 1904. La confianza de Muthesius en las posibilidades estéticas de la máquina y la aceptación del estándar de la producción elaborada mecánicamente, se enfrentó a las de Van de Velde que consideraba este proceso como la inhibición de la creatividad artística.

Adelbert Niemeyer trabajó para las mayores factorías. Sin embargo, el más importante desarrollo ocurrió cuando Peter Behrens, uno de los miembros fundadores de la Deutscher Werkbund en 1907, se convirtió ese mismo año en asesor para la AEG, para los que diseñó todos sus proyectos, dejando detrás de este proyecto el Art Nouveau por el funcionalismo.

Su actividad de proyectar artísticamente en conexión con dicha empresa crea la moderna profesión del diseñador industrial. Esta nueva profesión se acentuaría más tarde en las enseñanzas de la Bauhaus.

El amplio contexto de la reforma de las escuelas de arte entre los años 1900 y 1933 llegó también a Rusia, fundándose en 1920 Wchutemas. La escuela tomó en consideración las ideas de V. Tatlin, cuya teoría enfatizó la construcción lógica y la importancia de la función en el diseño.

En Francia la situación para las artes decorativas y su desarrollo en el período de entre guerras fue complejo. La reacción en contra de la escuela tradicionalista recayó en la importancia de la función social del arte y la necesidad de producir objetos accesibles a todos. Hubo un renacer de la artesanía alrededor de la figura de Emile-Jacques Ruhlmann.

Aún para propósitos puramente decorativos, tan diferentes a los funcionales, las formas vieron simplificados y geometrizados sus contornos, los motivos se basaron en estilizados ornamentos animales y florales.

La cerámica se vio envuelta en una renovación, resultado de la modificación de su volumen, contornos y superficies.

Sèvres creó formas basadas en figuras geométricas, resurgió la figura humana bastante estilizada y apareció la escultura policromada con esmalte en pequeñas estatuas o paneles decorativos.

Similarmente en Limoges se produjeron piezas de contornos puros y se usó de nuevo el celadón como fondo. Trabajaron Jean Dufy y Suzanne Laliq en la decoración y Maurice-Edouard Sandoz para modelar figuras de animales.

Artistas, diseñadores y artesanos trabajaron en materiales preciosos para una burguesía que deseaba olvidar la guerra y los problemas de la inflación, la crisis económica y el levantamiento del fascismo. Los comerciantes de París tales como Georges Rouard y Jean Luce

diseñaron y distribuyeron los típicos trabajos en el estilo art deco.

En Alemania los modelos geométricos estuvieron diseñados en la década de los 20 por Adelbert Niemeyer para la fábrica Karlsruhe.

Ocasionalmente en Inglaterra algunas grandes compañías mostraron su interés por el cambio, en lugar de la tendencia a continuar con la antigua dirección. La modernización vino con una simple alteración de los vidriados.

El estilo Deco llegó a penetrar en centros tradicionales, pero su estilo comenzó progresivamente a estar cada vez menos definido, la figura humana y la perspectiva reaparecieron, mientras que la decoración que debería estar subordinada a la forma fue olvidada gradualmente.

Al mismo tiempo, se puede encontrar una evidente investigación de formas funcionales. De hecho la mayoría de las características del período después de la II Guerra Mundial habían aparecido antes de que estallara el conflicto. La interrupción creada por la guerra y sus consecuencias materiales y económicas hicieron acelerar las transformaciones existentes en lugar de inspirar nuevas, llegándose casi al total abandono del estilo decorativo.

#### IV.3 El resurgir de la vía tradicional de la cerámica

La oposición a los productos de la industria produjo reacciones importantes especialmente desde Inglaterra donde había surgido la industrialización. La revolución en los sistemas de producción originó un nuevo método de trabajo que entraba directamente en conflicto con lo establecido. El desorden en el ámbito cerámico existe como un choque de conceptos entre la resistencia de la artesanía a ser absorbida dentro de un sistema mecanicista y la lucha de este sistema por encontrar su autenticidad y carácter.

Principalmente, hubo un renacer del oficio, guiado por importantes artistas y pensadores que analizaron los problemas sociales en relación con las artes. Su búsqueda estuvo orientada hacia un nuevo lenguaje y sentido de las artes decorativas que se oponía a la producción masiva de objetos feos, mal planteados y decorativos.

En Francia destacó E.E. Viollet le Duc, quien contribuyó al nuevo estilo en la idea de revivir las posibilidades que las artes decorativas ofrecían. Se afirmó en la alianza de la forma con los medios de construcción y con lo necesario, y compartió con el inglés el amor por el gótico.

Desde 1850 Inglaterra contó con el teórico John Ruskin que denunció la mecanización oponiéndose a la producción industrial por considerarla un deterioro. La difusión de sus ideas tuvo una gran trascendencia durante la segunda mitad del siglo XIX.

En la práctica fue William Morris (1834-1896) el gran renovador del arte industrial al desarrollar las ideas de Ruskin. En la convicción de renovar la artesanía impulsó el retorno del alfarero. Sus principios socioestéticos perfilan su definición del arte como una expresión para todos, fruto del pueblo y donde el hombre encuentre satisfacción al ejecutar su trabajo. Despreció la ocupación del artista individual como el gusto exclusivo del connoisseur. Sus diseños se caracterizan por su vida, vigor, calidad y equilibrio entre la naturaleza y estilo, siempre en relación al análisis y la observación.

La posición de Ruskin y William Morris reflejada en la función social del arte fue compartida en Francia por el pintor Gustave Courbet y Pierre-Joseph Proudhon, quien publicó en 1865 Principios del arte y su propósito social, para quien el arte era la representación idealista de la naturaleza y de nosotros mismos; y en Rusia, por los seguidores de Chernyshevsky. Quienes negaron toda asociación entre el arte y la industria para promocionar al artesano.

En 1893, la Exposición Mundial de Chicago insistió en la esencial relación entre la mecanización y el resultado estético.

Un teórico y práctico de las doctrinas de Ruskin y Morris, aunque disidente en lo relativo al trabajo mecánico, fue Charles R. Ashbee (1863-1942) que quiso someter y ayudarse al mismo tiempo por la máquina, considerando que la civilización moderna se debía apoyar en ella, pero entendiendo, al mismo tiempo, que el trabajo creativo debía ejecutarlo los artesanos.

La responsabilidad del artista ante la sociedad fue la característica común de William Morris y Henry van de Velde (1863-1957), motivo por el cual éste se dedicó a las artes industriales. Se distanció de Morris en lo relativo a la inspiración medieval, e estilos históricos, aunque no renunció a la artesanía, viendo la posibilidad de su mecanización como una técnica y resaltando como estilo propio la pureza de la línea, que ha de remarcar la estructura y la finalidad del objeto, sentido éste que le diferenciará del uso decorativo de la línea de los artistas del Art Nouveau.

### IV.3.1 La denuncia de John Ruskin

La visión de Ruskin en contra de la máquina y de lo que ello comporta se planteó como la necesidad de restablecer las condiciones de una sociedad que había degradado su existencia y el arte, por la mezquindad de las condiciones del maquinismo. La misión de restablecer las condiciones para una nueva sociedad y un arte moderno correspondería a los artistas.

Con sus ideas intentó la adaptación del Gótico en la arquitectura, y una vuelta a los artistas anteriores a Rafael, que no enarbolaban el arte como actividad intelectual. Marcó la pauta de la moderna crítica de arte dentro de un contexto social.<sup>11</sup> El resultado de sus principios que pudo poner en práctica en la ilustración de sus obras o en el diseño de edificios públicos le decepcionó hasta el punto de considerar los resultados incompatibles con la moderna ciudad mecanizada.

En su libro: *Las siete lamparas de la arquitectura*, publicado en 1849, posiciona su teoría con un marcado carácter expresivo donde defiende el valor de la calidad de la obra ejecutada a mano, de formas variadas, que se oponen a los resultados de la repetición mecánica, identificadas con la precisión. La denuncia contra la máquina se manifiesta como la oposición a la vida:

"Mas hay una cosa que nosotros no podemos hacer, y es la de permitir el adorno a máquina y las obras en fundición. Todos los metales estampados, las piedras falsas, las imitaciones de madera o de bronce -de la invención de las cuales estamos oyendo alabanzas todos los días-, todas las construcciones pequeñas, baratas y fáciles de hacer, todo esto, de lo cual el mérito consiste en su dificultad misma, no son más que obstáculos sobre nuestro camino ya dificultoso. Todo esto no nos hace ni más felices ni más sabios, no aumentarán el orgullo del entendimiento ni el privilegio de la alegría. Nos harán, en cambio, más superficiales en el juicio, más frios en el corazón, más débiles en el espíritu. Y con razón. No estamos en este mundo para hacer cosas en las cuales no podemos poner el corazón."<sup>12</sup>

La cita anuncia la dificultad como el criterio que exhibe y atrae el interés, pero que también, refleja la superficialidad y la carencia del valor humano y artístico.

En realidad, Ruskin reafirmó, bajo la esfera de la religiosidad, las condiciones clásicas de la creación artística:

"una cantidad de libertad es necesaria para la revelación de la energía individual de las cosas, pero su belleza, su encanto y su perfección consisten en no sobrepasar los límites." Y donde: "El equilibrio del cual surge la belleza de la creación está entre las leyes de la vida y de la existencia de las cosas regidas y las leyes de dominación general a las cuales están sometidas." (...) "El decorado, como he hecho notar con frecuencia, tiene dos orígenes o fuentes de atracción perfectamente distintas: la una, la belleza abstracta de sus formas, que nosotros supondremos por un momento idénticas, ya sean debidas al trabajo manual, ya al

mecánico; la otra, el sentimiento del trabajo humano y del gasto de esfuerzo. Podemos tal vez darnos cuenta de la real grandeza de esta última influencia considerando que no hay en ninguna hendidura de cualquier ruina un ramito de hierbas que no tenga una belleza bajo todos sus aspectos casi igual, y en algunos otros inconmensurablemente superior a la de la escultura más labrada y acabada de sus piedras; que todo nuestro interés por esta escultura y toda nuestra emoción ante su riqueza es diez veces inferior a la mata de hierba cercana; (...) hasta nos llegará a resultar la obra del hombre pobre, torpe y trabajosa. Su verdadero encanto depende de que podamos descubrir en ella un testimonio de ideas, de intenciones, de pruebas y osadías, de conquistas y de gozos triunfosos. Una mirada experta podrá leer en ella todo esto, y suponiendo que esto sea obscuro, lo adivinará o supondrá. En ello reside el valor de la cosa, como en ello reside el valor de todo lo que calificamos de precioso.<sup>113</sup>

Las conclusiones de su estudio le llevó a la lucha en contra del ornamento historicista; pero también, a la identificación de las formas decorativas, o lo artístico, como toda la belleza que procede de Dios, es decir, del valor de la dimensión humana que no se encuentra en el trabajo producido por la máquina. Si bien es socialmente importante el placer de la actividad humana para disfrutar en una sociedad sana, el placer con el que el artesano ejecuta su obra, no interesa en la valoración artística ni determina su calidad de arte.

Señaló, en contra de las falsas imitaciones, la conocida fidelidad al material, que ha sido parte de la educación artística de nuestro siglo: "cubrir los ladrillos de cemento por las juntas para imitar la piedra, es mentir. Este procedimiento es tan bajo como noble el primero."<sup>114</sup>

El restablecimiento de la condición artesana de la cerámica ha sido considerada como un escaso modo de supervivencia a extinguir por el propio mercado, pero aquí es visto como la posibilidad de recobrar el medio cerámico como una vía para su utilización como medio expresivo y artístico. A lo que él llama la originalidad, se corresponde en el modo como nosotros iniciamos la comprensión y la valoración del problema que nos ocupa. Es decir, abordamos el problema de la comprensión de la obra cerámica bajo el mismo criterio de originalidad definido por Ruskin: "La originalidad en la expresión no depende de la invención de palabras nuevas, y la originalidad en poesía no nace de la invención de nuevos pies, ni en la pintura de nuevos colores o de nueva manera de emplear a éstos.(...)El hombre atinado tomará indistintamente el estilo vulgar, el estilo de su tiempo, y trabajará en él y llegará a la grandeza, y su obra parecerá tan fresca y tan bella como si el pensamiento que la inspirase hubiera descendido del cielo. No digo que no se tome ciertas libertades con sus materiales o las leyes que les deben regir, o que sus esfuerzos de imaginación no impliquen curiosas modificaciones en unos y otras. Mas esos cambios serán instructivos, naturales, fáciles y no pocas veces maravillosos; no los habrá buscado como necesarios a su dignidad o a su independencia. Las libertades que él se permita serán como las que se toma un gran orador con su idioma; no serán un desafío a sus leyes por afán de singularizarse, serán consecuencias

inevitables, espontáneas y brillantes de un esfuerzo hecho para expresar lo que la lengua, sin esta infracción, no lo hubiera podido expresar también. <sup>16</sup>

La posibilidad de una sociedad mejor, en virtud de un trabajo digno, del que disfrutase el hombre, vendría dado por un trabajo no alienante, distinto al provocado por la máquina.

La calidad del trabajo, tal y como era observado en las obras de antes es expresado en la lámpara del sacrificio donde afirma: "No se trata de saber cuánto debemos hacer, sino cómo se debe esto hacer; no se trata de hacer más, sino de hacer mejor."

Condenó la falsedad de "la sustitución del trabajo manual por el de molde o de máquina, o a la que de un modo general calificaremos de mentira de producción.

Dos razones de igual importancia militan contra esta práctica, que todo trabajo a molde o a máquina es malo como trabajo; la segunda, que es innoble. <sup>17</sup>

Sus palabras anuncian la determinación de las condiciones de trabajo en función de las propias relaciones de mercado: "En nuestros días recibimos la impresión de que los tenemos por nuestro dinero, la impresión de una brusca detención por todas partes, de una indolencia complaciente por los bajos precios; jamás recibiremos la impresión de un leal empleo de nuestras fuerzas. <sup>18</sup>

El interés del trabajo no reside en las relaciones formales sino en las condiciones expresivas de cómo estas relaciones se dan: "Es preciso poseer, no sólo lo que los hombres han pensado y sentido, sino lo que sus manos han manejado, lo que su fuerza ha ejecutado, lo que sus ojos han contemplado todos los días de su vida. <sup>19</sup>

Finalmente, hay que señalar la determinación que sufrió el ornamento por la vía marcada por Ruskin, opuesta a las actitudes progresistas de la forma pura, que consideraba la proximidad del ornamento con la música mayor que con la pintura. <sup>20</sup>

#### IV.4 La renovación del arte industrial

##### IV.4.1 Willian Morris

El pensamiento de Willian Morris, influido por la visión social y progresista de Ruskin, y el socialismo utópico, sitúa el problema de la comprensión del arte, -según Argan-, como una cuestión política. Aunque a diferencia de los marxistas, no defenderá la posición del artista como mero servidor de la sociedad o de los fines sociales. Nunca llegó a sostener la expresión: *el arte por el arte*.

La extensión de la palabra arte comprendía: "no sólo la pintura, la escultura y la

arquitectura, sino a las formas y colores de todos los objetos de uso doméstico o -aún más- incluso a la disposición de los campos para la labranza y para el pasto, la organización de las ciudades y de nuestras carreteras de todo tipo; en una palabra, que incluyáis el aspecto de todo lo que rodea nuestra vida.'<sup>21</sup>

Las teorías de Morris fueron un paso importante para la cerámica, entendido esto como la integración de la experiencia estética en la práctica social y económica debido a la eliminación de la especificidad de las artes.

William Morris rechazó el historicismo que estaba de moda y aunque vió en el Gótico el arte vivo, no defendió su renacimiento. En este sentido fijó como virtudes necesarias para la vida moderna la honestidad y la simplicidad. Su intento no fue revivir el arte y la sociedad de la Edad Media sino continuar en el punto donde se había interrumpido su desarrollo. El mejor método para una reforma en el terreno social y artístico era revivir el espíritu de los gremios medievales, conducida por el artista con una orientación social. Todo ello suponía un espíritu de cooperación, disminución de la división de labor, con un espíritu de alegría.

Las connotaciones ideales de la belleza entre románticas y éticas, se hacen inseparables del resurgimiento del espíritu medieval del que era partidario. En consecuencia, sus máximas contribuciones al arte se refieren al sector artístico más fácilmente aplicable el concepto, es decir, a la arquitectura, y las artes y oficios populares.

Su preocupación por la distancia entre el arte y los oficios que estaba siendo fomentado por la industria se recoge en *Arte y sociedad industrial*. Dice así:

"El arte intelectual está separado del arte decorativo por rígidas líneas de demarcación, que se refieren no sólo a la clase de trabajo que cada uno produce, sino incluso a la posición social de quienes lo producen; los que se ocupan del arte intelectual son todos los profesionales o caballeros por virtud de su vocación, mientras que los que se ocupan de las artes decorativas son trabajadores de paga semanal, es decir, no son señores."<sup>22</sup>

Su pregunta: "¿qué nos importa el arte si no podemos participar de él todos?"<sup>23</sup> refleja la preocupación artística de Morris, determinada por las nuevas condiciones sociales, políticas y económicas que habían revolucionado el papel del arte en función de las condiciones del organismo industrial radicalizado por la competitividad del comercio: "que insiste en ser considerado como un fin y no como un medio."<sup>24</sup>

La misión del arte popular muerto por el mercantilismo "era una cuestión social que implica la felicidad o la miseria de la mayor parte de la comunidad. La ausencia del arte popular en nuestra época es más inquietante y dolorosa por esta razón que por ninguna otra, y se debe a la fatal división humana entre clases cultivadas y clases degradadas que el comercio competitivo ha creado y ahonda. El arte popular no tiene oportunidad de vivir una vida saludable ni siquiera de tener vida, mientras no estemos en vías de salvar ese terrible abismo entre la pobreza y la opulencia."<sup>25</sup>

IV.4.1.1 Referencias académicas para un "arte menor"

Las declaraciones de Morris sobre el arte cerámico muestran un interés particular por el período prerrenacentista. Su apreciación es más bien romántica y sostiene que la honestidad de los vasos se mantiene a pesar del tiempo, gracias a los "viejos y verdaderos" principios generales del arte, que fueron una guía para los ceramistas: "Primera. Vuestro vaso debe tener una forma conveniente para su función. Segundo. Su forma debe mostrar la máxima ventaja de su naturaleza plástica en un trabajo realizado comodamente; las líneas de su contorno deben fluir fácilmente, pero debeis estar alerta para comprobar la debilidad y languidez que sobreviene al amaneramiento. Tercera. Toda la superficie debe mostrar la mano del ceramista, no debe terminarse con la herramienta. Cuarta. La suavidad y el repasado de la superficie, aunque sean cualidades que no deben despreciarse, deben buscarse posteriormente, como un significado con el que obtener alguna forma de elegancia especial del ornamento, y no como un fin en si mismo. Quinta. El material más común, el ornamento más desigual, de ninguna manera significa insuficiencia; por el contrario, una pieza realizada con materiales depurados puede estar ornamentada más ligeramente, ambas, ...serán consideradas cuidadosamente. Sexta. Tanto al hacer la pieza como al ornamentar la superficie, la mano del trabajador debe ser visible siempre; debe loar las herramientas y pigmentos necesarios: es necesaria una rápida y decidida ejecución; cualquier finura debe ser una consecuencia de la destreza, y a causa de esto, la delicadeza será más exquisita y encantadora, que en aquellas otras artes más fáciles donde, por decirlo así, puede la ejecución ser más laboriosa."<sup>126</sup>

Estos conceptos responden al sentido general de la época que apreciaba mejor el vidriado y la decoración que la función y el torneado; manifiestan la intención de establecer unos valores en los que poder basarse y sobre los que despertar la conciencia individual: "quiero la democracia establecida en las artes: quiero que cada uno piense por si mismo sobre ellos, y no aceptar las cosas establecidas; que cada hombre realice lo que correctamente piensa, no en una moda anárquica, sino sintiendo que él es el responsable ante sus compañeros por lo que siente, piensa y hace. En estas artes menores cada uno debiera decir; tengo tal o cual tema ornamental, no porque se me ha dicho que me guste, sino porque me gusta a mí, y no tendré nada que no quiera, nada; y puedo darte mis razones para rechazar esto, y aceptar eso, (...) Desde luego, tal independencia debe partir del conocimiento, no de la ignorancia..."<sup>127</sup>

La intención de restablecer la artesanía tiene su importancia, estética y socialmente, en tanto que él consideró que una artesanía sana era el indicio de una sociedad sana. Admiró las formas funcionales, caracterizadas por un orden orgánico, las cualidades propias de los materiales, que él encontraba particularmente manifiestas en la arquitectura gótica. Conforme a sus principios fue diseñada la *red house*, construida por su amigo y arquitecto Philipp Webb, proyecto en el que se reflejaron sus ideas. La necesidad de decorar esta casa fue el motivo de fundar una empresa para proveer al público de piezas artesanas y artísticas, que pudiera

competir con la industria. Aunque la consecuencia directa de sus ideas llevadas a cabo con este tipo de producción artesana dió como resultado productos selectos y caros, no competitivos con la industria.

Las posibles ventajas de que la máquina crease mejores condiciones de vida la situaba fuera del arte, insistiendo en que si en la realización manual de un trabajo se experimenta placer no habría por que realizarlo mecánicamente. Criterio que determinó frente a sus contemporáneos del diseño como Dresser, un cierto retraso para la creación de obras de producción industrial. Si bien, la influencia de Morris en el diseño proviene del resurgimiento de la artesanía manual, como medio artístico para mejorar tanto la sociedad como la vida del hombre.

Las opiniones de Morris le convirtieron, en la Inglaterra posterior a los 80, en la figura más destacada del movimiento *Arts and Crafts*, de una gran influencia sobre el arte y la educación artística en Occidente. Y, especialmente, determinante para un sector de la cerámica que pudo continuar su trabajo artesanalmente en competencia directa con el sector de la industria.

#### IV.5 El taller Omega

El taller Omega de artes decorativas puesto en marcha, en 1913, por Rober Fry, junto con la asociación de Duncan Grant, Vanessa Bell y Wyndham Lewis, en Blonsbury, surge dentro del impulso que tuvieron las artes y oficios a lo largo del siglo XIX.

R. Fry, crítico de arte y difusor en Inglaterra de las nuevas tendencias en Europa, aportó el fundamento teórico y estético al margen de las motivaciones políticas o a la investigación de diseños artísticos para la industria. Su propósito no fue revivir el oficio en tanto que su interés no compartía las premisas filosóficas que habían propiciado este regreso, como por el carácter de experimentación artística, dando una gran atención a las innovaciones de la vanguardia. Se trató de una oposición al orden estético de los resultados de la máquina, también de los acabados caros y pretenciosos, y se propuso reflejar la inmediatez y espontaneidad. Su taller fue antes una empresa creativa que comercial, dedicándose al diseño y decoración de una amplia gama de objetos domésticos, entre ellos la cerámica.

R. Fry buscó dar plena libertad a la sensibilidad artística, esperando que la satisfacción que provocaba su creación fuera compartida por el poseedor del producto.

El visitante encontró, en la apertura de los talleres en julio de 1913, un conjunto de fuertes colores aplicados, aparentemente, de una forma 'caótica' a cualquier cosa capaz de recibir alguna forma de decoración. Sus trabajos se destacaron por su falta de pretensiones y por el

desenfado que parecía desprenderse de los objetos. En cierto modo, los productos del taller se caracterizaron por una imagen exuberante y divertida. Fueron bastante criticados, como los adornos añadidos a la fachada clásica del edificio que servía de sede a los talleres.

Su concepción de las artes aplicadas le llevó a desarrollar una nueva estética inglesa para las artes decorativas a partir de la tradición anterior.

Fue importante la influencia del filósofo G. E. Moore en el grupo, en cierto sentido, sus ideas son la continuación de las ideas de Ruskin. El afirmó la belleza como elemento constitutivo del bien, además de creer en el principio de la unidad orgánica como base de la ética. De acuerdo a ello, una sociedad mejor sería aquella en la que el arte y la sociedad se relacionaran entre sí orgánicamente, produciendo las condiciones más favorables para la creación de obras de arte y su apreciación en masa. El arte fue entendido como agente e índice de la civilización, un valor del arte por el arte, enfatizando la personalidad individual y la importancia de la intuición y del subconsciente en el proceso de creación.

##### IV.5.1 La autenticidad del objeto

La teoría de Fry llegó a distanciar la función del objeto para apreciarlo en su autenticidad, o independientemente de su "vida real": "Supongamos, por ejemplo, que estamos mirando un tazón Sung; gradualmente captamos la forma del contorno exterior, la secuencia perfecta de las curvas y las sutiles modificaciones de un cierto tipo de curva que revela; también sentimos la relación de las curvas cóncavas del interior con el contorno exterior; nos damos cuenta de que la precisa delgadez de las paredes es coherente con el tipo particular de materia del que está hecho, su apariencia de densidad y resistencia; finalmente quizá reconocemos qué satisfactorios son el brillo apagado del barniz para mostrar todas esas cualidades plásticas. Ahora bien, pienso que mientras estamos ocupados de ese modo nos viene una sensación de intención; sentimos que todas esas concordancias, con una lógica desde el punto de vista sensual, son el resultado de un sentimiento particular o de lo que, a falta de una palabra mejor, llamamos una idea; e incluso podemos decir que el tazón es la expresión de una idea que estaba en la mente del artista. Tengamos razón o no al hacer esta deducción, creo que casi siempre se da en apreciaciones estéticas de un objeto artístico como ésta. Pero en todos esos elementos no aparece ninguno de curiosidad, no hay referencia a la vida real; nuestra percepción no está condicionada por consideraciones de espacio o tiempo; para nosotros es irrelevante saber si el tazón se hizo hace setecientos años en China o ayer en Nueva York. En cualquier momento podemos, por supuesto, dejar de estar interesados por la visión estética y empezar a interesarnos por todo tipo de sentimientos casi biológicos; podemos indagar si es o no auténtico, si vale la suma que se ha pagado por él, etc...; pero a medida que hacemos esto cambiamos el enfoque de nuestra visión; estamos más dispuestos a examinar la base del tazón en busca de huellas de marcas que a mirar el propio tazón.

Esta es, por tanto, la naturaleza de la visión estética, la visión con la que contemplamos

las obras de arte.<sup>128</sup>

El artesano o artista debía disfrutar en la realización de su trabajo, en la superación de la idea del arte como mero símbolo de prestigio y posición social, y, en que las condiciones de distribución de riqueza llevarían a un cambio en la situación del artista y en la valoración del arte. Al mismo tiempo, vió en el Post-impresionismo una serie de recursos de expresión afines a las artes decorativas.

La cerámica fue concebida esencialmente como una forma de escultura, y su superficie debía expresar directamente la sensibilidad del artista en relación a la materia, proporción, superficie y acabado. Al principio, dado el desconocimiento de la técnica, se adquirieron piezas para decorar, pero ni la idea ni los resultados fueron satisfactorios.

Cuando el artista concibe al mismo tiempo la decoración y el diseño no existe la dificultad de adaptar un motivo a un ambiente dado. Por esta razón, las piezas se diseñaron en el taller aunque fueron ejecutadas por un alfarero. Posteriormente R. Fry aprendió la técnica, ejecutando él vidriados monocromos y dejando a otros miembros la decoración de los motivos.

Fry insistió en conservar la irregularidad del trazo del artista, característica sensible y expresiva opuesta a la regularidad de la máquina. Al mismo tiempo declaró que lo que se buscaba era la frescura de las obras primitivas y populares.

#### IV.6 El nuevo concepto del diseño

Los cambios progresivos de actuación y pensamiento se hicieron sentir en el replanteamiento del estatus social y función del artista, de la función esencial de las artes en general y de la cerámica en particular, y en un público que deseaba una mejora de las condiciones de vida.

La moderna profesión de diseñador estableció sus bases en la necesidad de respetar y crear los principios de la decoración, mejor proyectada formal y técnicamente.

Las fábricas recurrieron a los servicios de los diseñadores preparados en diversas técnicas para que los resultados pudieran ser utilizados en la producción de uso corriente.

Empezaron a proliferar los trabajos en las artes aplicadas, aparecieron catálogos descriptivos de modernas formas decorativas y se fundaron escuelas de diseño.

#### IV.6.1 La cerámica en Weimar

La escuela de la Bauhaus fundada en este ambiente, jugó un papel fundamental tanto en la arquitectura, en las artes decorativas, y en general en el arte. La primera parte estuvo dirigida a la unidad entre arte e industria. Sus objetos fueron creados en la necesidad y manera de concebir productos de buena calidad para la producción en masa.

Gropius en su manifiesto de 1919 declaró la vuelta del artista al oficio remarcando que no había ninguna diferencia esencial entre el artista y el artesano<sup>29</sup>. Los estudiantes recibirían de un artesano la formación técnica y de un artista las enseñanzas del diseño y la teoría de la forma.

El taller de cerámica creado en Dornburg, en 1920, se organizó bajo la dirección de Theodor Bogler y Otto Lindig en el taller de enseñanza, Max Krehan como maestro de artesanía y Gerhard Marcks como maestro de forma.

La atmósfera diletante de La Bauhaus, y la carencia del equipo necesario en los talleres provocaron que muchos aprendices prefirieran el campo de la pintura o la escultura.

La distancia del taller de cerámica de la escuela, junto con el reducido número de miembros, sólo cinco al principio, permitió el rápido crecimiento de la comunidad cerámica, en un estrecho ambiente de trabajo, además de permanecer al margen de los roces que se estaban produciendo en la jerarquía social de la Bauhaus.

El principio fundamental del taller fue la creación de formas utilitarias, mediante las técnicas tradicionales, nuevas formas de artesanía, modernos conceptos y técnicas.

El taller, creó muy diversas formas, interesantes y funcionales, con un gran sentido de la forma, color, proporción y ritmo, desde vajillas hasta búcaros en terracota y porcelana.

Desde 1923 se siguió una nueva dirección que enfatizó el lado práctico. Los estudiantes dejaron sus diseños para la producción industrial. Al mismo tiempo, se experimentó con nuevas formas y técnicas.

El punto de vista antropocentrista de G. Marks, le llevó a dar un sentido escultórico a sus obras, aunque nunca perdieron la condición de utilidad.

El taller diseñó prototipos para la industria, éstas piezas fueron producidas bastantes años antes de que cualquier otro taller estuviera en posición de realizar algo similar. En este sentido, las actividades del maestro de forma estuvieron muy conectadas con las intenciones de Gropius.

Sin embargo, las aspiraciones de una amplia difusión no se cumplieron,<sup>30</sup> ya que la mayor parte de las piezas se realizaron en el taller usando moldes en los que reproducían un determinado número de ejemplares por el proceso de colado.

Las contradicciones del planteamiento inicial de Gropius, de la integración y la obra de

arte total, se podría evidenciar en el hecho de que Gropius decidiera no continuar con el taller de cerámica al trasladar la escuela a Dessau. La importancia de la cerámica, para sus planteamientos debería haber corroborado cómo desde una base artística se pudo operar conjuntamente con la industria aunque el sistema empleado no estuviese mecanizado.

#### IV.7 La herramienta industrial

La era industrial introdujo un nuevo orden social y económico en el que surgieron problemas prácticos de todo tipo que necesitaron una solución urgente.

La instrucción necesaria hubo de ser técnica, es decir, el diseño se fundamentó en cuestiones prácticas, cuyas soluciones surgen de la necesidad.

Estas formas han de derivar del análisis del conjunto de funciones, manteniendo un equilibrio entre las cualidades formales y funcionales.

Ahora bien, el hombre no sólo tiene necesidades prácticas sino también espirituales, en las que da creativamente expresión a sus propios sentimientos. En un planteamiento estético, además de elementos formales y de expresión, existen elementos de naturaleza intuitiva o subjetiva que le da al trabajo un gran valor. Además, este tipo de elemento, en condiciones en que la eficacia de un objeto es la misma, es el que influye en un juicio estético.

##### IV.7.1 La industria y el ceramista

El ceramista Michael Cardew fue uno de los pioneros en establecer un estudio de cerámica en Inglaterra, de entre los muchos que proliferaron en ese país, entre los años 30 y 40, y en dar una clara visión del nuevo papel a desempeñar por los ceramistas en la industria.

Para Cardew, la labor del ceramista no consistía en encerrarse en su taller para hacer piezas artísticas exclusivamente, sino en "descender a la arena industrial", abandonar la soledad del estudio para tomar una parte activa en el diseño de producción.

Las dificultades de ello derivaron de la falta de consenso, ya que no todos los ceramistas quisieron tomar parte en las fábricas. Además, el alfarero desconocía la parte de la industria correspondiente a las ventas. Para Cardew, el principal obstáculo partió de la propia industria que consideró su propia concepción técnica superior a la de los ceramistas<sup>31</sup>: "la posición actual es muy insatisfactoria. Algunas firmas progresistas son conscientes de las necesidades de los diseños modernos, pero la única cosa que han sido capaces de hacer es llamar a una variedad de gente que sabe muy poco sobre la cerámica: arquitectos, pintores, y gente que se llama a si misma "diseñadores de la industria". Los resultados han sido instructivos. Pienso que prueban sólo una cosa, que sólo se puede conseguir buenos diseños en cerámica a través de los ceramistas, porque ellos son la única gente que entiende el arte a través de la experiencia

y con total personalidad.<sup>132</sup>

La posición de Cardew se define como la experiencia necesaria para desarrollar una amplia visión funcional y ornamental: "Nadie debería diseñar para la producción de masas a menos que haya empleado muchos años diseñando con éxito y haciendo piezas simples con sus propias manos. Al final, hay dos buenas razones para esas afirmaciones aparentemente generalizadas. Primero, un buen diseño en cerámica es el producto de una tensión, o "dialéctica" entre una demanda de utilidad y de belleza, meramente, y sólo, una gran experiencia y continuada lucha te capacita para lograr una fusión exitosa entre los dos. La belleza en la manufactura no se consigue automáticamente (como vagamente dicen los funcionalistas) al poner rigidamente la atención en el uso y la conveniencia exclusivamente; se alcanza a través del equilibrio y la síntesis del uso y la belleza. Y esto implica un trabajo duro y muchos fracasos en el camino.

Segunda, el diseñador de masas tiene una enorme responsabilidad. Un mal diseño en la artesanía alcanzará sólo a un número limitado de artículos terminados, y el fracaso se puede parar pronto. Pero un mal diseño en la producción de masas puede resultar una pérdida inmensa para la firma que lo produce, y mayor será todavía, si se ha difundido; un deterioro artístico que alcanzará a miles o quizás millones.

Pero un ceramista artesano, a consecuencia de que es él realmente, el creador, es menos probable que cometa tales errores porque emplea la totalidad de su vida responsabilizándose de la elección de las formas, de las cosas y decidiendo unas mejor que otras. Sabe realmente, de esta manera, que formas son buenas, mientras que el diseñador "desde fuera" conoce sólo los trucos.

Esto señala una seria debilidad en la teoría de Gropius, la cual, es que la preparación de la artesanía puede enseñarse en las escuelas de arte.

"Los diferentes oficios deben considerarse como laboratorios para experimentar con materiales y procesos básicos; no pueden ser más que un núcleo en si mismos, como Willian Morris y C. R. Ashbee...recomendaron; pero son de una ventaja vital e indispensable expresando al diseñador el vivo entendimiento de la voluntad natural del material, que no se revela propiamente excepto a quien lo conforma con sus manos." La disciplina moderna de Willian Morris responde a que todo esto es muy bueno, en tanto funcione, pero no va más allá. No es verdad que la cerámica (y no creo que sea verdad en la mayoría de las otras artes e industrias) que un año o dos, o hasta más incluso, dedicados al estudio en las mejores escuelas de arte, sean suficientes para hacer un buen diseñador industrial, y es difícil no resistirse a la tentación de citar, como prueba, los diseños actuales producidos por los estudiantes de la Bauhaus.<sup>133</sup>

El enfrentamiento entre la cerámica y la industria reivindicó la necesidad de adaptación a las nuevas exigencias, no solamente industriales, sino también sociales. Si la intención o las pruebas, de que la cerámica fabricada por los artesanos era más adecuada que la realizada por

los diseñadores,<sup>34</sup> en función de la relación uso-belleza, esto no quiere decir, en modo alguno, que participase de los cambios artísticos y técnicos que solicitaba una sociedad modernizada.

Lo cual nos lleva a aceptar, en parte, que la relación uso-belleza, en virtud de la experiencia y el conocimiento técnico del alfarero, era la parte imprescindible e insustituible del medio, pero también, la responsable, en cierta medida, de la obstrucción a los nuevos sistemas, o de una transformación mayor. Es decir, el respeto por los valores de la tradición de Cardew entró en conflicto con el nuevo sistema, no porque el valor de la función y la belleza fueran rechazados por la industria, sino porque el sistema tradicional tenía un ritmo más lento que el que reclamaba la nueva sociedad emergente, y en consecuencia, la industria.

El ritmo de adaptación a los nuevos sistemas, no tenía que significar necesariamente la imitación, tan sólo, la parte más imprescindible y que Cardew ignoró. Los cambios jamás se producen en la comodidad de los medios, las técnicas, los recursos, las conveniencias, sino en la separación, en la abstención de cualquier innecesaria dependencia en la búsqueda de nuevas soluciones a un problema planteado, que no sólo exige respuestas, sino respuestas adaptadas al mismo ritmo en que fueron formuladas.

El aislamiento de los ceramistas en sus estudios evitó la dinámica interrelacionada con el sistema industrial, en donde las colaboraciones, la investigación y su correspondiente parte artística fueron una parte vital importante de la nueva sociedad emergente.

#### IV.8 Objetivos del diseño

El objetivo del diseño señala como principales esencialmente dos problemas que afectan tanto al proceso como al arte. Primeramente, la necesidad de encontrar un modelo estético industrial, dado que ni los modelos de la artesanía ni de las artes responden a ese planteamiento. En segundo lugar, cuestiona si los objetos producidos industrialmente pueden poseer las cualidades esenciales del arte.

La evolución y reforma de las escuelas de arte trataron de dar una respuesta práctica a estos problemas. En las declaraciones programáticas de Gropius residía una solución que integraba el arte y la industria. El concepto recuperaba el antiguo concepto medieval de la obra de arte total, como una aspiración, no como un proyecto real.<sup>35</sup>

Sin embargo, la dificultad de proyectos como éste, contaba no sólo con siglos de especialización artística, sino también de las consideraciones a las que ello conllevó, al margen ya del individualismo, los supuestos teóricos, los reconocimientos,...; fue la deuda que la especialización había contraído en la figura del *connoisseur* y su concepto tradicional de "buen gusto", esgrimido por las academias y diletantes<sup>36</sup>. Concepto éste que no se adaptó a la estética

de los objetos industriales.

La idea de utilizar la máquina al servicio del artista fue sostenida tanto por Gropius y por Charles R. Ashbee, quien creía en la tesis indiscutible, que la sociedad moderna se apoyaba en las máquinas.

Sin embargo, hay una diferencia fundamental entre el hombre que utiliza una máquina como herramienta, que está a cada momento participando de las transformaciones del objeto según su voluntad y la máquina produciendo sin la intervención del hombre.

Aunque ello no implique la existencia de una unidad de ejecución y concepto, más bien, habría que señalar la dificultad que supone la coordinación de las diferentes etapas y la adaptación personal a este tipo de factura.

Si tenemos en cuenta que la adaptación personal y artística a cualquier técnica es una condición imprescindible para una correcta ejecución, de aquí se deducirá, la condición necesaria para un buen diseñador industrial.

La factura que imprime la herramienta también tiene que ver con los rasgos de precisión y uniformidad, distinción radical de la variación y rasgos personales del trabajo manual. En definitiva, el material no puede dissociarse del cómo ha de conformarse ni emular a otros medios.

Tampoco se puede olvidar que el principal problema cerámico surge de las condiciones inherentes al proceso y de las restricciones que el material impone. La delicada técnica de la cocción y el número de piezas que se exponen en el horno han hecho inevitable la especialización.

Por ello, la instrucción del diseñador cerámico ha de ser necesariamente técnica, pero también artística, económica y artesanal. Ha de conocer el origen de los objetos, el lenguaje de las formas y la demanda de la sociedad.

Finalmente, hay que terminar diciendo que no existe esa diferencia fundamental con el artista tradicional en su cualidad de expresar sentimientos. Debemos ver en el proceso evolutivo de formación de la cerámica, aunque existan otras alternativas, un progreso irreversible.

Algunos han querido ver en los procesos industriales la posibilidad de expresar sentimientos y experiencias personales porque forman parte y activan la creatividad del artista. Aunque la cerámica industrial evite la personalización en los procesos de elaboración y producción.

Esta idea casi utópica, en la que el diseñador se expresaría, tendría su reflejo en la precisión y en la lógica.

El problema descubre la medida en el que todo ello puede desarrollarse, y este campo ha de ser el de un tipo determinado de organización y orden. La técnica, la razón y la abstracción son los nuevos parámetros del creador industrial. Por ello, la coordinación del diseñador también incluye la personalidad, y su factura artística ha de sentirse identificada en su factura

final. La forma definitiva industrial resulta de la elaboración de los datos y de la acción de la creatividad en la resolución del problema.

La cuestión que se nos plantea entonces pertenece a un nuevo orden plástico. La seriación no permite el toque genial que le da a la pieza un carácter único, condición indispensable del arte individual.<sup>37</sup>

Sobre el sentido de la pieza única en su conexión con la seriación Herbert Read se interroga en su libro: *Art and Industry*, si esto no es más bien una reflexión del impulso posesivo y típico de una pasada época individualista de la civilización, dando un mayor interés a la pregunta de si puede el objeto estandarizado poseer la forma intuitiva, condición ésta indispensable en la naturaleza del arte.<sup>38</sup>

#### IV.8.1 Una nueva consideración estética

Herbert Read propuso una nueva consideración y valoración del arte ante los problemas que surgieron en la industria, cuestionando la interpretación aceptada de la tradición en la que distinguió elementos formales y humanísticos y más sutilmente entre lo humanista y lo humano.

Cuestionó la misma tradición humanista al afirmar que más allá de esa tradición existieron otras más antiguas, sin tratados de arte o estética, que basadas en respuestas funcionales, claras, ordenadas, armoniosas e íntegras dieron soluciones prácticas a problemas arquitectónicos y de diseño sin unas falsas e inadecuadas premisas e ideales que condicionan y deforman los resultados. Esta idea es expuesta en la relación entre Morris y Wedgwood.<sup>39</sup>

Las consideraciones éticas y las teorías de Morris le llevaron a considerar a la máquina como un elemento que no concuerda con el arte, y en este sentido debe ser reformado o abolido.

Respecto a la industria cerámica, Wedgwood mejoró los procesos y las cualidades técnicas, eliminó el gasto, creó una demanda donde no había existido anteriormente, dió una alternativa local en lugar de competir con factorías extranjeras. En resumen, la realidad social del triunfo de la máquina, y la "ingenua" postura de este industrial le permitió extender su actividad práctica más allá de su propia fábrica.

La herencia de posturas como la de Morris reflejó para Read la necesidad de distinguir en la naturaleza general del arte entre un arte humanista, referido al desarrollo del "deseo innato del hombre para crear un arte expresivo de su individualidad", expresión de ideales y emociones humanas en forma plástica. Y un arte abstracto, o arte no figurativo, cuya forma plástica se dirige a la sensibilidad estética, gracias a cualidades físicas y racionales que obedecen a ciertas reglas de simetría y proporción, que pueden incitar a nuestra sensibilidad o a nuestro inconsciente.

El argumento plantea que las artes utilitarias se dirigen a la sensibilidad estética como

un arte abstracto, y su apariencia ha de ser tanto racional como intuitiva, dado que la forma de los objetos de uso no es una simple cuestión de armonía y proporción en el sentido geométrico, sino que debe ser apreciada por modos intuitivos de aprehensión.

Herbert Read eliminó la dicotomía de experiencia cotidiana y la experiencia estética, en términos y condiciones de una estética final, y reconoció en la cerámica un arte abstracto, sin contenido, en el sentido de representación o ilusionismo, en contraste a otras formas artísticas: "La alfarería es al mismo tiempo la más sencilla y la más difícil de todas las artes. Es la más sencilla porque es la más elemental, la más difícil porque es la más abstracta. Históricamente está entre las artes iniciales. Los primeros vasos fueron modelados a mano, con arcilla cruda sacada de la tierra, y se secaban al sol y al aire. Aún en ese periodo, antes de que el hombre supiera escribir, antes de que tuviera una literatura y aun una religión, tenía ese arte y los vasos hechos entonces nos conmueven hoy por su forma expresiva. Cuando se descubrió el fuego, y el hombre aprendió a hacer sus vasijas fuertes y durables; cuando se inventó el torno y el alfarero pudo añadir ritmo y movimiento a sus conceptos de forma, nacieron los elementos esenciales del arte más abstracto. El arte se fue desarrollando desde su humilde origen hasta que, en el siglo V antes de Cristo, resultó el arte representativo de una raza más sensitiva y espiritual que el mundo ha conocido. Un vaso griego es el prototipo de toda armonía clásica. Luego, al Este, otra gran civilización hizo de la alfarería su arte preferido y más típico, y lo llevó a mayores refinamientos que los conocidos por el arte griego. Un vaso griego es una armonía estática, pero el vaso chino, cuando se libera de influencias impuestas por otras culturas y otras técnicas, alcanza una armonía dinámica; no es sólo una relación de armonías, sino también un movimiento animado. No un cristal sino una flor. (...) La alfarería es arte puro; es arte puro de toda intención imitativa, y tal vez por esta causa es menos libre para expresar la voluntad de la forma que la alfarería; la alfarería es arte plástico en su esencia más abstracta."<sup>40</sup>

La relación entre lo que Read llama abstracción racional en arte, y la máquina cuya acción de ajustar y medir puede producir trabajos de precisión, corresponde con una belleza que encuentra sus bases en la proporción numérica.<sup>41</sup> Este criterio reconoce el diseño como una función del artista "abstracto", en el sentido de combinar las necesidades humanas y las leyes orgánicas, y con la importancia de la naturaleza abstracta de los objetos funcionales.<sup>42</sup>

Hoy en día, es difícil aceptar la consideración del arte abstracto como susceptible de una reducción numérica para su control. Si la máquina puede reproducir el sentido más sutil de una obra abstracta, siempre y cuando ésta se pueda ubicar en cifras, no es posible aceptar, - volviendo a la comparación inicial que Read hace de un vaso chino de la Dinastía Sung, y un vaso griego del siglo VI-, la naturaleza intuitiva e inconsciente expresada en la cualidad accidental del escurrido del esmalte, ni las huellas dejadas en las paredes de la pieza; pero tampoco, es posible en la expresión del vaso griego, aún por estar más cercano a la perfección

numérica, porque para lograr el efecto más bello, su forma se desvía de la proporción regular con objeto de producir un efecto más agradable y expresivo. Es decir, siempre hay un matiz que aunque pueda pasar imperceptible, funciona ausente de la rigidez estética.<sup>43</sup>

## IV.9 NOTAS

<sup>1</sup>. Emmanuel Cooper, *Hª de la cerámica*, Barcelona, Ceac, 1987, pp. 206-207.

<sup>2</sup>. El uso arquitectónico obtuvo su primer éxito en la *Exposición Universal de París de 1889*. Arquitectos como Héctor Guimard en París, Otto Wagner en Viena y Antonio Gaudí en Barcelona integraron este nuevo material en sus diseños.

<sup>3</sup>. Hay que tener en cuenta dos factores que aparecieron progresivamente en las *Exposiciones Internacionales*, la creciente representación de la cultura oriental, especialmente la japonesa a partir de la apertura de los puertos japoneses en 1854 y la gradual crisis del diseño industrial y del maquinismo, especialmente, en la *Exposición de 1862*. *Le Arti Decorative Alle Grandi Esposizioni Universali 1851-1900*, Milano, Idealibri, 1988.

<sup>4</sup>. En Londres, en 1888 se organizó la primera exposición de Arts and Crafts Exhibition Society, tras la *Exposición de 1851*, se abrió el South Kensington Museum (hoy, Victoria and Albert). En París nació, en 1862 la Union centrale des arts décoratifs, y posteriormente, fundó su propio museo en 1878, y desde 1891 la Société nationale des Beaux-Arts admitió trabajos de arte industrial en el Salon du Champ de Mars, un ejemplo seguido por la Société des artistes français, en 1895. En Italia, después de la Unidad (último tercio de siglo) surgió el museo de Doccia. Tamara Preaud y Serge Gauthier, *Le céramique, art du XX siècle*, Fribourg, Office du Livre, 1982, p. 16. AAVV, *Cerámica del siglo XIX*, Barcelona, Planeta, 1989, p. 9.

<sup>5</sup>. Isnik fue un centro de manufactura cerámica cerca de la costa oeste de Asia Menor, en Anatolia Occidental. De la cerámica conocida con este nombre se han identificado tres tipos principales: La "Rhodiana" o "Damascena", se caracteriza por un estilo pintado brillante y vivamente, sobre un engobe de arcilla fina y blanca acabada con un vidriado incoloro brillante y transparente. (...) La cerámica de Mileto se usó con una arcilla roja recubierta con una capa de engobe blanco.

La decoración corrientemente pintada incluía azul cobalto profundo, turquesa, verde y púrpura. Más tarde se añadía un color rojo marrón vivo, conocido como tronco armenio, el cual tenía que aplicarse espeso y, en consecuencia, sobresalía por encima de la restante decoración. Los motivos y dibujos se basaban en representaciones naturalistas de flores, tales como claveles, rosas, tulipanes y jacintos, mientras que las orlas se llenaba a menudo con arabescos y volutas. El estilo comienza a finales del siglo XV, deteriorándose y cesando finalmente hacia finales del siglo XVII. Emmanuel Cooper, *op. cit.*, pp. 77-78.

<sup>6</sup>. Este tipo de decoración se introdujo en Sévres a mediados del siglo XIX. Se obtiene aplicando varias capas de engalba sobre el bizcocho, modelando posteriormente con herramientas punzantes, finalmente, se cubre con un barniz transparente, para apreciar mejor la calidad de la técnica, cf. Taxile Doat, "Color and Pâte sur Pâte", *Ceramics Monthly*, vol. 37, n.º 6, jun, p. 22.

Esta técnica es bastante antigua, pero fue probablemente introducida a partir de la influencia de la cerámica coreana. La técnica Mishima se desarrolló durante la dinastía Koryo. Un clásico ejemplo de esta técnica es un celadón transparente sobre gres blanco o porcelana. Ver, "Mishima", *Cerámica* N.º 3, p. 31 y N.º 32, pp. 16-17.

<sup>7</sup>. El intento de revivir la técnica de la pintura de reflejo metálico hispano-árabe por W. de Morgan, bajo la influencia prefarraellista, dió como resultado: una carencia de vitalidad, el triunfo de la técnica y la pérdida de la tradición, - según señalara B. Leach-. Bernard Leach, *Manual del ceramista*, Barcelona, Blume, 1981, p. 27. Conviene matizar sobre esta técnica, dos cuestiones. Por una parte, que la diferenciación del reflejo iridiscente inglés, no conviene llamarlo reflejo metálico por la técnica distinta respecto del reflejo metálico hispano-árabe, que serían dos cocciones más el bizcocho, mientras que el reflejo conseguido en Inglaterra, conviene llamarlo lustre, siendo una cocción más el bizcocho; dando unos resultados inciertos el primero, resultando el reflejo de la acción reductora en la última cocción, mientras que el lustre es una técnica segura para obtener uniformemente el reflejo. En segundo lugar, tanto uno como otro, especialmente en las traducciones del inglés se les suele denominar en

conjunto lustres, siendo, por consiguiente, un incorrecto uso de los términos: *reduced-pigment lustre* (smoked) y *commercial lustres* (glaze).

<sup>8</sup>. El interés por el arte chino contribuyó al desarrollo de un nuevo estilo en la producción de porcelana en el último tercio del siglo XIX en Europa. El renacer del vidriado azul bajocubierta se centró especialmente en las formas de la dinastía Ching.

<sup>9</sup>. Adolf Loos, *Ornamento y delito y otros escritos*, Barcelona, G. G., 1972, pp.45-48.

<sup>10</sup>. Ejemplos de este tipo de política puede ser encontrada en las fábricas de Sévres y Rosenthal. Desde los años 50 Rosenthal ha lanzado tiradas limitadas de esculturas, relieves y proyectos decorativos diseñados por un gran número de artistas como Henry Moore, Etienne Hajdu, Lucio Fontana, Gio Pomodoro y Victor Vasarely. La fábrica es sólo la responsable de la producción en serie limitada. La política de producción en Sévres entre artista y fábrica fue a través de comisiones, situación que fue continuada siendo ministro responsable de las artes André Malraux. Los diseños incluyeron decoraciones doradas de André Beaudin, Georges Mathieu, Roger Vieillard, Marcel Fiorini y James Guitet, diseños a baja temperatura de Serge Pollakoff, Alexander Calder, Alicia Penalva y Geneviève Asse, las piezas con relieves y las esculturas por Arthur-Luiz Piza, Etienne Hajdu, Marc-Antoine Louttre, François-Xavier Lalanne y Anne y Patrick Poirier, entre otros. Tamara Preaud y Serge Gauthier, *op. cit.*, pp. 64-80.

<sup>11</sup>. La influencia de su pensamiento estuvo marcada por las ideas de Carlyle, uno de los primeros pensadores sobre la concepción social y los resultados de la industrialización cuyas ideas le llevaron a denunciar las condiciones alienantes de trabajo en la industria y el carácter vulgar de sus productos. Su alternativa propuso un regreso a la manufactura, relacionando ésta como la única posibilidad de honestidad y alegría de creación. Su visión artística estuvo limitada por la idea de la utilidad. Para él, la obra debía basarse en la utilidad social, razón por la que se interesó en mayor medida por la arquitectura dado su carácter mecanicista, funcional y orgánico. Al mismo tiempo exaltó el progreso técnico e industrial contra la tradición clásica y académica del diseño. En su conferencia sobre economía política del arte, en el año 1957, sostuvo la idea de que los artistas debían ser obreros y los obreros artistas, es decir, el obrero debía estar preparado para realizar obras individuales de utilidad social pero también creativas, y sentir al mismo tiempo la satisfacción con su trabajo; el hombre que trabaja de esta forma con un espíritu comunitario produce las mejores obras de arte. Finalmente señaló la necesidad de abolir la distinción entre las artes y los oficios.

<sup>12</sup>. John Ruskin, *Las siete lámparas de la arquitectura*, Barcelona, Alta Fulla, 1988, p.202.

<sup>13</sup>. *Ibidem*, p.234.

<sup>14</sup>. Aunque es reconocido por todos que la obra comunica. No podemos identificar comunicación con divulgación. La obra expresa, no divulga.

<sup>15</sup>. John Ruskin, *op. cit.*, p.50.

<sup>16</sup>. *Ibidem*, p.238.

<sup>17</sup>. *Ibidem*, pp.58-59.

<sup>18</sup>. *Ibidem*, pp. 21-22.

<sup>19</sup>. John Ruskin, *op. cit.*, p.207.

<sup>20</sup>. E. H. Gombrich, *El sentido del orden*, Barcelona, G. G., 1980, p.68.

<sup>21</sup>. William Morris, *Arte y sociedad industrial*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1975, p.42.

<sup>22</sup>. *Ibidem*, p.44.

<sup>23</sup>. *Ibidem*, p. 39.

<sup>24</sup>. *Ibidem*, p. 40.

<sup>25</sup>. *Ibidem*.

<sup>26</sup>. Willian Morris, "The Lesser Arts of Life", lecture in Birmingham, January 23, 1882, published in *Lectures on Art Delivered in Support of the Society for the Protection of Ancient Buildings*, London, J.H.M., 1883.

<sup>27</sup>. *Ibidem*.

<sup>28</sup>. Roger Fry, *Vision and Disign*, London, Chatto and Windus, 1920, (*Visión y diseño*, Barcelona, Paidós, 1981), pp.58-59.

<sup>29</sup>. Esta relación, en un principio correcta, planteada por la falta de personas cualificadas que conocieran al mismo tiempo la práctica artística y los oficios, resultó en la realidad ser un problema social y psicológico; al demostrar la jerarquía social de la Bauhaus, establecida en el reglamento, que los maestros artesanos estaban subordinados a los maestros de forma, al tener solamente una función consultiva y no derecho a voto. A la distancia entre ambos contribuyó la marcada individualidad y el rango de los maestros de forma, que dieron prioridad al artista "formado exclusivamente en el arte teórico." "Así constituye un mérito de los maestros artesanos el que ellos con sus conocimientos de materiales y sus experiencias prácticas, impidieran una reversión de la Bauhaus en el sentido contrario al objeto de una mediación entre arte y artesanía, impidiendo un giro del pensamiento de la Bauhaus en dirección a una academia de élite de vanguardia." Rainer Wick, *Pedagogía de la Bauhaus*, Madrid, Alianza forma, 1988, pp.36-37.

<sup>30</sup>. La extensa ramificación de la escuela fue influyente en el período de 1919-1933, pero desde entonces han permanecido en la obscuridad. "Mientras la mayoría de los diseñadores e historiadores son familiares con los diseños austeros de la Bauhaus, de Wilhelm Wagenfeld y Otto Lindig, éstos productos coloreados brillantemente, sencillos, firmes y funcionales son como una sorpresa estimulante. Un número de pequeñas firmas conocidas estuvieron implicadas en la producción de éstas emprendedoras y atractivas cerámicas utilitarias tales como Chr. Carstens en Gräfenroda y Lehmann & Sohn en Kahla. Los principales productores, Villeroy & Boch, en Dresden y Mettlach, estuvieron también implicadas..., mientras una parte de los diseños fueron ejecutados por figuras conocidas, particularmente Hermann Gretsch, la gran mayoría son anónimos". "Weimar Ceramics", *Ceramic Review*, n° 101, Sept-1986, 18-19, v. Walther Scheiding, *Weimar: crafts of the Bauhaus. 1919-1924, An early experiment in industrial design*, 1st., London, Studio Vista, 1967, pp.20-105.

<sup>31</sup>. Michael Cardew, "Industry and the Studio Potter", *Crafts* vol.2, N°1, 1942, AAVV, *Ceramic Art, Comment and Review, 1882-1977*, 1st., E. P. Dutton, New York, 1978, pp.89-99.

<sup>32</sup>. *Ibidem*, p.92.

<sup>33</sup>. *Ibidem*, p.94.

<sup>34</sup>. Esta idea, será vista posteriormente, a través de otro tipo de afirmaciones que traten de explicar como el medio cerámico rechaza la intrusión de artistas que buscan lo que desde el medio es considerado "trucos" o "recursos", pero que desde otra perspectiva, es tan solo el material imprescindible para expresar. Así, una idea que en principio defendía esencialmente el criterio de calidad pasará a ser de independencia sino de enfrentamiento, de un medio frente a otros.

La dificultad de comprensión y autoría de las ideas en el medio cerámico, es especialmente difícil porque la mayor parte de su información es oral; "debido a la forma en que se enseña la cerámica y a causa de la carencia de crítica." Como recientemente ha afirmado John Perrault, en AAVV, "Criticism and Clay", *American Ceramics*, vol.4, N°4, 1986, p.39.

<sup>35</sup>. R. Wick, *op. cit.*, p.19.

<sup>36</sup>. Esta consideración hace referencia a la especialización que sufrieron las artes a partir del siglo XVI, en este sentido, se opone a otros periodos históricos, como la Edad Media, donde el artista estudiaba de todo y podía variar los proyectos gracias al conocimiento de los oficios.

<sup>37</sup>. La comparación más inmediata y que puede ocasionar confusiones es la escultura múltiple. El término está muy relacionado con el diseño, pero mantiene las reglas del arte individual como es el control final y firma. Enrique Menor, "La escultura múltiple como obra de arte", *Arteguta*, n°32, Dic-1977.

<sup>38</sup>. Herbert Read, *Art and industry*, London, Faber & Faber, 1934, p.50.

<sup>39</sup>. *Ibidem*, pp.34-42.

<sup>40</sup>. Herbert Read, *The Meaning of art*, Faber & Faber, London, 1936, (*El significado del arte*, Losada, Buenos Aires, 1954), pp.24-25.

<sup>41</sup>. Sobre la cuestión de forma, esa idea vincula la concepción filosófica de Pitágoras y Platón. La divina proporción, determinada lógicamente y racionalmente por el pensamiento puro juega un papel preponderante en la morfología del mundo natural. La cerámica griega actúa en este orden armónico.

La leve desviación de esa proporción, es el factor que ofrece un aspecto más bello, para nosotros más interesante, que le da una apariencia intuitiva e inconsciente que no puede ser analizada. *Ibidem*, pp.28-32.

<sup>42</sup>. *Ibidem*, pp.34-55

<sup>43</sup>. *Ibidem*, pp.28-32.

L  
A  
I  
N  
F  
L  
U  
E  
N  
C  
I  
A  
J  
A  
P  
O  
N  
E  
S  
A

### Y.1 Un nuevo concepto

Los logros técnicos y la adaptación de la manufactura en los objetos cerámicos producidos y diseñados industrialmente y la adaptación al nuevo gusto oriental provocó la búsqueda de distintos esmaltes y pastas y, consecuentemente, el descubrimiento y progreso de nuevos sistemas técnicos y elementos artísticos. Muchos métodos se desarrollaron a causa de la influencia japonesa, tanto en las diferentes artes como en las artesanías.

Siegfried Wichmann ha afirmado en su libro *Japonisme*, que el concepto del japonismo no estuvo confinado sólo a la pintura, sino que tiene, incluso, más fuertes conexiones con las artes aplicadas.<sup>1</sup> Esta afirmación es especialmente importante porque viene a confirmar el contexto histórico de los cambios de la cerámica artesanal hacia la artística.

Una mirada a los trabajos cerámicos de las diferentes Exposiciones basta para darse cuenta de la gran influencia que operó en la concepción cerámica a medida que el japonismo se hizo más evidente, influyendo tanto en las formas, como en los motivos y vidriados.

El japonismo representó para los impresionistas una liberación de los conceptos y técnicas académicos. El ilusionismo realista fue reemplazado por una pintura de colores brillantes y superficies planas. La tradicional perspectiva europea se enfrentó a una visión parcial, como desde una gran altura, la suspensión de las figuras en el espacio, la espontaneidad, naturalidad..., fueron hitos de una revolución artística en el arte. Se produjo un importante cambio de valores en lo referente a la decoración, que fue considerado igualmente válido como elemento y con significado artístico.

La diferencia de las perspectivas occidentales y orientales ampliaron la visión del concepto espacio. La composición asimétrica, con grandes áreas del lado izquierdo vacío, fue otra aproximación a la representación espacial que fue explorado por los artistas europeos. La representación oriental condujo a diferentes ángulos de visión sorprendentes, desde abajo o desde arriba. A sí mismo, un marcado acento en la diagonal en combinación con la reducción de las formas a un primer plano. Los diferentes formatos japoneses altos y estrechos sugirieron distintas formas de organización del cuadro.

El detalle como parte significativa de una complejidad mayor, que caracteriza al arte del Lejano Oriente, tuvo en Europa un marcado efecto en el trabajo de los Impresionistas, Simbolistas y Expresionistas.<sup>2</sup> En general, esta confrontación de los límites pictóricos revolucionó los principios establecidos de la composición artística occidental.

Estos nuevos conceptos y recursos favorecieron el abandono de la copia de la naturaleza y el nacimiento de la abstracción. El movimiento moderno estableció la generación de estímulos, de naturaleza estética, a través de ritmos formales; pudiendo afectar al observador de forma tan efectiva como los símbolos japoneses, los cuales ya eran familiares en 1900. En resumen, el encuentro artístico entre Oriente y Occidente redefinió, o en su defecto, introdujo

nuevas técnicas, temas y recursos artísticos.

La gran referencia de escritos sobre las técnicas y recursos, especialmente sobre la consideración de las llamadas artes menores como los textiles, los grabados, la caligrafía, la cerámica, lacas..., fueron origen para una diferente visión a la Occidental conocida, integrando las artes en un único sistema artístico, tal y como en Japón era concebido, y, como lo demostraban las continuas Exposiciones Internacionales y Mundiales en sus secciones del arte chino y Japonés, y a través del gran número de escritos e investigaciones a que dieron origen.<sup>3</sup>

Para hacernos una idea de la importancia de esta confrontación del espíritu oriental en Occidente y de su acción catalizadora en la cultura en general, tomemos como referencia a una de las figuras más destacadas en la historia del japonismo, el comerciante parisino Samuel Bing, quien fundó el diario *Le Japon artistique*, en 1888. En un artículo introductorio de esta revista afirmaba:

"Este arte estará, permanentemente, unido al nuestro. Es como una gota de sangre que se ha mezclado con nuestra sangre, y ninguna fuerza en la tierra, hoy en día, sería capaz de separarlos de nuevo."<sup>4</sup>

Su intención le llevó a "elevar los "oficios", de la baja posición que ocupaban en la estima europea de esa época, ofreciendo los mejores ejemplos de una tradición diferente."<sup>5</sup>

No es de extrañar que a partir de entonces, la integración cultural exigiese la necesidad de una visión más amplia del currículum educativo, plan señalado por Richard Graul<sup>6</sup>; bajo su punto de vista, los trabajos artísticos del lejano Oriente podían ser tomados "como modelos y como criterio de calidad". Su idea se relacionó con lo que fueron diversas asociaciones, en las que se integraba el conjunto de las artes, idea que hemos visto en las asociaciones ya mencionadas del tipo Deutscher Werkbund o la Bauhaus, además del tipo de asociación del artesano y artista.

Nos enfrentamos así, ante una importantísima concepción que va a promover un destacado impulso en el arte cerámico. Además de los cambios en función de una nueva consideración de la ornamentación, el tratamiento de los vidriados, el papel simbólico, las proporciones y la simplificación del objeto, especialmente, el concepto del detalle englobado en una totalidad<sup>7</sup>, es decir, 'la unidad de la experiencia'<sup>8</sup>; y, el proceso de la transformación.

### V.1.1 El interés por la cerámica

En este sentido, fueron muchos los artistas que se sintieron interesados por la práctica de otras actividades artísticas, y entre ellas, la cerámica. Pero la cerámica planteó una serie de dificultades técnicas de difícil resolución con los conocimientos estéticos exclusivamente.

La primera dificultad surgió de los propios elementos artísticos, ya que las herramientas del ceramista no son las mismas que, por ejemplo, las de un pintor, aun cuando el concepto de arte los englobe como totalidad. Esto quiere decir, que para adaptarse al medio cerámico, cualquier pintor de aquella época, necesitaba de una persona cualificada que le instruyese en el lenguaje de las formas torneadas, las pastas, los esmaltes, y en particular de las diversas técnicas decorativas. El conjunto es ciertamente complejo, y aún más, si llevamos a último término el proceso con la cocción, y, especialmente, bajo la concepción estética japonesa que integraba todo el proceso como una totalidad.

No se trataba sólo de emplear la técnica pictórica y cambiar los óleos por los óxidos sino de recurrir a un especialista que guiase por completo el proceso y que además participara con su manipulación, de la preparación del cuerpo que iba a ser decorado, la pasta del mismo, la técnica a emplear, la diferenciación del color y su preparación y la posterior cocción, es decir, el pintor sólo recurría a su concepto artístico, a su destreza pictórica, pero se le escapaban todos los demás pasos integrantes en el resultado de la obra final, si la obra no es entendida como decoración.

### V.2 Los ceramistas modernos

Alrededor de 1900, los ceramistas europeos llevaron a cabo una investigación de las técnicas del Lejano Oriente. Además de los problemas apuntados anteriormente, estudiaron las pastas y vidriados. En la pasta destaca el estudio y uso del gres y en los vidriados predomina la fluidez. De esta forma, y atendiendo concretamente a los recursos japoneses de la práctica cerámica, se obtiene un cuerpo áspero capaz de contrastar visiblemente con la suavidad, fluidez y color del esmalte; se crean sensaciones diferentes gracias al contraste y al azar, entendido este último recurso como un factor determinante y guía: así, el cuenco que es colocado en el horno, no se cuida como la pieza terminada y única, sino que sobre ella se apilarán las demás; en su conjunto tenderán a la deformación, y, a mancharse o contaminarse los esmaltes; de este modo, aparecerán coloraciones sorprendentes, grietas, especialmente, si están mucho más cerca del fuego; en definitiva, la obra se determina por wabi, se deja intencionadamente abierta.<sup>9</sup>

Un grupo de ceramistas de vanguardia franceses expusieron en la Exposición de Cerámica de 1897, en París, entre ellos: Eugene Baudin, Alexandre Bigot, Adrien Pierre Emile Dalpayrat, Albert-Louis Dammouse, Auguste Delaherche, Taxile Daat y Jean Carriés.

Carriés se interesó por el gres que pudo apreciar en la Exposición Internacional de 1878

en París; siguiendo el ejemplo de los japoneses probó con los materiales más simples para la formación de sus vidriados, con ese mismo sentido japonés, ensayó las robustas formas de las piezas de la ceremonia del té, conformando objetos con firmes protuberancias, hombros y cuellos amplios. Utilizando la técnica decorativa del moteado, e introduciendo la modalidad de la aplicación del color oro.<sup>10</sup> Su actuación tuvo en Francia un efecto similar, aunque en menor medida, a como Bernard Leach y Shōhi Hamada influyeron en la cerámica en Inglaterra.

En Alemania, dentro de la tradición del Lejano Oriente, destacó Boutges van Beek (1899-1969), se interesó por los vidriados chinos, especialmente por el conocido rojo *sangre de toro*, y, posteriormente, por el temmoku japonés.<sup>11</sup> También destacaron: Richard Bampi (1896-1955), quien experimentó ampliamente, dedicándose al gres de alta temperatura, en cuyo procedimiento encontró el camino de la tradición del Lejano Oriente.

Walter Popp (1913-1977), fue un seguidor de Bernard Leach, destacó por ser un creador de nuevos métodos. Sus formas no son imitaciones sino que están determinadas por el sentido *Wabi*. Su pintura en la superficie de la pieza, el color oscuro sobre el blanco del fondo introduce un elemento de compensación a cualquier irregularidad, sin necesidad de tener que recurrir a la estricta simetría. El dibujo con pincel permite la improvisación, (aunque el dibujo haya sido repetido cientos de veces), y gracias a la destreza realza la forma intensamente; razón por la que Popp decoró sus piezas, a veces, una detrás de otra, a la manera oriental. Su sentido de la pintura estimuló a otros ceramistas como Heidi Kippenberg y Antje Brüggemann, utilizando las improvisaciones como elementos para la reflexión. Heidi Kippenberg utilizó los vidriados de forma ciertamente interesante, la superposición en capas, (a la manera cómo se esmaltan los objetos de la ceremonia del té), que adquieren texturas raras y diferentes en la cocción reductora.<sup>12</sup>

Ralf Busz también se basó en la cerámica de la ceremonia del té con sus efectos ásperos y pálidos en una gama restringida de colores.

Hans Heckmann realizó cuencos y tazas basadas en el principio de estereometría, que en virtud de su extrema simplificación cualquier alteración significa, además de emplear un vidriado muy efectivo: negro y brillante, sobre un cuerpo refractario.

Gerald Weigel desarrolló formas basadas en la sutileza de los austeros objetos tradicionales, utilizando para el efecto del vidriado escurrido colores blanco, beige, marrón y negro.

Signe Lehmann-Pistorius combinó los bordes fragmentados de las formas con una amplia gama de vidriados.

Las formas de Horst Kerstan no perdieron el sentido europeo, aunque las inclinaciones de los bordes de las piezas, hacia el interior, recuerdan las cerámicas japonesas de la ceremonia del té.

Konrad Quillan, enfatizó el sentido del hallazgo.

Wilhelm G. Albouts destacó el contraste de la claridad en el interior del cuenco (sangre

de toro), y la obscuridad en el exterior; Margarete Schott introdujo el facetado de seis lados al estilo chino.<sup>13</sup>

En conjunto destaca un interés por reducir o simplificar la decoración.<sup>14</sup> La atención no estuvo restringida al gusto por la moda oriental y a la copia de sus productos, sino que se investigó en formas desconocidas que obligaron a la comprensión de esa cultura, es decir, de sus procesos y mecanismos artísticos. El sistema japonés afirmó con mayor fuerza la independencia individual, y una diferente conexión entre el hombre y la naturaleza.

La Exposición Universal en París, de 1878, encumbró el arte japonés, tal y como es recogido en muchos escritos, como en el informe oficial de la Exposición: "el bronce más simple, tallado por un extraordinario artesano desconocido es mucho más bello, vivo e inspirado que las piezas de oro y plata más caras de los fabricantes de París y Londres. (...), el abismo entre los buenos trabajos japoneses y aquellos europeos es tan notorio que una comparación es casi imposible."<sup>15</sup>

### V.3 Las agrupaciones artísticas

El interés por los procesos cerámicos, hasta entonces desvalorizados en Europa, como los "oficios" o "artes menores", lo encontramos en parte como resultado de la integración de las técnicas japonesas y sus recursos, además de su concepción artística; y también, se vio favorecido por el resultado y reacción puramente industrial, en el que el arte se tomó como un factor comercial, siendo el valor artístico una excelente cualidad para mejorar la competitividad y beneficio.

Del mismo modo, la simplificación de la ornamentación y las formas, no puede ser visto exclusivamente como una necesidad de los procesos de manufactura industriales o de diseño, sino que ya en el ambiente artístico aparecía la necesidad de un cambio de valores que suprimiera la excesiva superfluidad de la ornamentación, en este sentido, Oriente actuó de catarsis, contribuyendo a la simplificación de las formas y líneas. Este interés puede ser visto en Henry van de Velde, quien escribió: "la repentina revelación del arte japonés, despierta en nosotros el sentido de la línea... Tomé la fuerza de la línea japonesa, el poder de su ritmo y los matices de ese ritmo, para sacudirnos de nuestro letargo e influirnos... La línea japonesa es nuestra salvación."<sup>16</sup>

De entre estas dos posturas se derivan una serie de relaciones entre artista y artesano caracterizado por la creación de trabajos artísticos comunes. El 'oficio' bajo el panorama general y la influencia oriental se solidificó en un nuevo concepto de artesanía. De esta forma,

surgieron trabajos interesantes para el desarrollo del medio artístico cerámico y para el estudio de una visión 'integrada' desde dos distintas perspectivas artesana y artística.

Estas reacciones provocaron la apertura de talleres como el de Henry Doulton, quien desde 1871 cooperó con el director de la escuela de arte Lambeth e invitó a sus alumnos para trabajar como decoradores en el estudio.

Rodin fue uno de los pioneros en usar la cerámica. Fue llamado por su profesor Albert Carrier-Bellense a la fábrica de Sévres, trabajando desde 1878 a 1882. Colaboró en la manufactura de grupos de mesa y en la decoración de vasos. "El grupo conocido como La Faunesse, comprado por el Estado en 1891, fue distribuido en porcelana por Chaplet. En 1895 Edmond Lachenal produjo dos ejemplos en gres de la Tête de Douleur y Jeanneney obtuvo autorización en 1903 para reproducir en gres el busto de uno de los burgueses de Calais y la cabeza de Balzac la cual fue expuesta en 1904 en St. Louis."<sup>17</sup>

Entre los primeros ceramistas independientes que compartieron la idea de la participación con el artista, actuaron como creadores y trabajaron para que su trabajo fuera visto como artístico destaca Théodore Deck, con el que colaborarían los pintores Eléonore Escallier, Jean-Louis Hanon y Emile-Auguste Reiber.

Théodore Deck puede identificarse como uno de los primeros ceramistas artísticos en Francia<sup>18</sup>, en el sentido moderno. Se inspiró, al igual que Morgan en Inglaterra, en las cerámicas Isnik, persas y las de reflejo metálico, técnicas que estudió desde 1862, aunque después de la Exposición de París de 1878 cambió su interés por la difícil técnica china cerámica de *émail cloisonné*, que comenzó el mismo a usarla en 1870. Destacó por su trabajo técnico, cuidado y decoración, si bien sus formas no fueron especialmente interesantes.

En el taller de Asnieres de André Mettey, sobre 1901, se estableció una relación con los fauves que culminó con la exposición en el Salón de Otoño de 1907, donde se expusieron alrededor de un centenar de piezas de Auguste Renoir, Odilon Redon, Pierre Bonnard, Maurice Denis, André Derain, Aristide Maillol, Pierre Laprade, Jean Puy, Maurice de Vlaminck, Henri Matisse y Georges Rouault<sup>19</sup>. Solamente éstos dos últimos artistas continuaron sus trabajos, G. Rouault trabajando de forma continuada hasta 1910, con barniz de alfarero y faenza y H. Matisse, quien, de forma esporádica, decoró mosaicos.

Bajo la dirección artística de Felix Bracquemond en el atelier<sup>20</sup> fundado en 1872 por Haviland & Compañía de Limoges pasaron bastantes artistas franceses trabajando en colaboración con decoradores, ceramistas y químicos. Su dirección dió un entorno creativo para la producción de piezas artísticas.

Por el Atelier pasaron artistas como Degas, en 1879, Camille Pissarro, quién produjo dos dibujos en mosaicos, Jules Dalou produjo relieves en faenza y gres, y también Paul Gauguin.

### V.3.1 Gauguin-Chaplet

Ernest Chaplet fue el ceramista encargado de trabajar junto al artista Gauguin.<sup>21</sup>

El trabajo ha sido estudiado por Greg Pitts<sup>22</sup>, en relación, a la diferencia plástica y conceptual de las obras de Gauguin y sus viajes. Se distinguen tres periodos. El primero de 1886 a abril de 1887, está influido por el aprendizaje de la técnica y la transformación de las formas conservadoras de Chaplet tallándolas y decorándolas con unos motivos que reflejan sus experiencias personales. La técnica consistió en una decoración con barbotina<sup>23</sup>, para el tratamiento de la superficie bien como color de fondo o definición de la imagen, vidriado transparente y la aplicación final de contornos dorados que remarcaban las formas y que sería más adelante desarrollada en su pintura. Otro grupo de piezas en gres oscuro y sin pintar están inspirados en vasos peruanos y denotan la expresividad de ese material.

En su segunda etapa, invierno de 1887-1888, trabajó con Delaherche, desarrollando su trabajo anterior, haciendo las formas más grandes y con una aproximación escultórica en la que no desaparece la cualidad de contenedor. Hace uso de asas, bocas y elementos antropomórficos, además de utilizar el vidriado como parte integral en sus trabajos figurativos, de evidente exotismo, donde se acentúa el contraste entre partes vidriadas y mates. Sus diseños están encerrados dentro de profundas líneas incisas.

En los años siguientes sus temas se fueron convirtiendo más simbólicos y dramáticos. El tercer grupo, de abril 1891 a agosto de 1893, es fundamentalmente expresivo, produciéndose el abandono del vaso por la escultura. Su pieza principal es Ovirí, que fue descrita por él como esculto-cerámica.

Si analizamos las formas convencionales del taller de Chaplet, dependientes del torno, con decoraciones confinadas estrictamente a la superficie de la pieza, es evidente el contraste de la producción y concepción de Gauguin, que sustituye esa forma de ejecución por una construcción manual a base de rollos, con un sentido más constructivo.

El cambio de orientación y sentido artístico, puede apreciarse desde un primer momento, por la decoración incisa, que actúa en la forma, para pasar, posteriormente, (y dentro de una ejecución orgánica), a participar el trazo decorativo en la forma, que actúa en su modelado, al margen completamente de cualquier modo superficial de decoración. Es evidente la obra cerámica concebida por Gauguin transforma la decoración del vaso hasta convertirlo en parte integrante de una única totalidad.

### V.3.2 La relación artesano-artista

La unión del artista y ceramista aparece como una consecuencia en el que confluyen diversos factores como hemos señalado anteriormente.

No se puede deslindar las conexiones que el taller del alfarero tiene con la industria donde se origina una división de labor, y consecuentemente, una especialización, principios éstos de la industria.<sup>24</sup> Sin embargo, la relación entre fábrica y ceramista o, artista y ceramista es la misma ya que el artista no está implicado con la realización final de la obra, más bien con la decoración; ésta idea cambia radicalmente, a través de toda la influencia oriental, especialmente, con la filosofía japonesa de los oficios.

Otra de las circunstancias hace referencia a las técnicas cerámicas. En este sentido, el ceramista Chaplet que se había destacado por su forma de pintar faenza al estilo italiano, llegó a desarrollar, acuciado por la limitación técnica, el proceso a la barbotina de forma tal, que este tipo de decoración refleja la destreza del pincel y da a la pieza terminada la apariencia de una pintura al óleo.

Hay que añadir también, un interés del artista por la integración de las artes y artesanías tan separadas en Occidente y tan agrupadas en una totalidad en Oriente, de ahí pueden derivarse un mayor deseo de ruptura con las limitaciones del propio medio artístico y participar de todo el conjunto de posibilidades que ofrecen los distintos medios.

La cerámica ofrece la posibilidad de concebir la creación en un sentido tridimensional y bidimensional al mismo tiempo, además de: un acercamiento al público más directo<sup>25</sup>, la atracción que producen los colores cerámicos una vez cocidos, y la consiguiente sorpresa de su transformación, y finalmente, la afinidad romántica de la dependencia del trabajo al fuego.

Estos encuentros de artistas y ceramistas, químicos, alfareros, es especialmente importante porque dentro de los grandes cambios históricos y conceptuales, van a provocar una importante distancia entre lo que es puramente artesanal y lo que es artístico. La relación artesano-artista, en general, indica una utilización de recursos comunes para un fin único. La realidad de estas experiencias ha indicado que el primer trabajo que destaca es el pictórico, existe la curiosidad de completar el conocimiento que tenemos de un artista conocido, como de Degas, Dufy, Miró, y tantos otros, y que la base técnica es un apoyo. Pero gracias a la integración de los recursos artísticos japoneses, se evidencia que tanto la forma como la decoración son partes imprescindibles del objeto creativo, que el resto de las artes utilizan los mismos recursos, y que la función o el cuenco, como cualquier otra obra artística no evita la apertura hacia la totalidad. En su conjunto, son pocas las obras en las que pueda decirse que existió una obra artística total, nacida del mútuo entendimiento, este fue el caso de Joan Miró y Llorens Artigas.

### V.3.3 Personalidad e identidad: Llorens Artigas

Llorens Artigas es el caso singular de un ceramista, que pudo participar de la extraordinaria conjunción de la nueva intención integradora de las artes del modernismo, en los cambios producidos en la cerámica como resultado de su estancia en el núcleo artístico destacado a principios de siglo.

Llorens Artigas, se formó en la disciplina fundamental de el dibujo<sup>26</sup>, y, en la cerámica<sup>27</sup> que aprendió de Quer, (responsable de los hornos, en la empresa Pujol) y Josep Aragay (colaborador y posterior profesor de decoración cerámica).

La expulsión del profesorado, en 1924, provocó su asentamiento en París, donde contribuyó a dar origen a importantes hitos en el mundo cerámico. En primer lugar, destacó por su integración en el contexto artístico de su época: utilizando el gres sin decoración, esmalte ni relieve. La eliminación retórica ornamental había sido conseguida anteriormente por los ceramistas franceses, aunque no de forma tan radical. A partir de esta presentación artística, realizó obras proyectadas por artistas conocidos como Raoul Duffy, con quien colaboraría casi cuatro años. En 1926 presentaron su primera exposición en la galería parisina Bernheim-Jeune. En 1927, y en la misma galería presentaron "Jardins de Salons", pequeños jardines decorados.<sup>28</sup> Con Marquet trabajó en 1931<sup>29</sup> para la decoración de su cuarto de baño. Con Xavier Nogués en 1935, aunque la colaboración no fue tan importante. En 1949 con Georges Braque. Entre 1950 y 1955 con Eudalt Serra, cuyos trabajos son conocidos por AR-SE, colaboración de la que se hicieron tres exposiciones, dos en Barcelona y una en Madrid.

Llorens Artigas se había propuesto: "Dar una oportunidad a los escultores y pintores para unir su arte en la cerámica, poniendo los medios necesarios para expresarse en esta modalidad plástica con la máxima dignidad. Pretendo, a la vez, conseguir que no caigan, como han caído todos los que trabajaban en París, en manos de ceramistas aficionados o industriales, en una falta de compenetración. Es decir, la idea fundamental del escultor se ve traicionada por la falta de comprensión del ceramista; yo diría mejor por la ignorancia del arte".<sup>30</sup>

Sin duda, la colaboración más importante por su amplitud y repercusión artística en el arte y al cerámica, fue su colaboración con Miró y es ciertamente interesante porque es una asociación completamente integrada,<sup>31</sup> la mejor, dentro de un conjunto de actividades en las que participaron diversos artistas pero que siempre se quedaron en el uso de su destreza pictórica y que sería, probablemente, el origen de la inicial reticencia de Artigas a trabajar con Miró. En parte, esta idea puede entreverse de sus escritos como también su carácter crítico de la realidad artística de su momento, en particular, la parte referente a la disciplina artística, de su libro: Esmaltes y colores sobre vidrio, porcelana y esmaltes: "A menudo se presenta en los artistas un desgraciado equilibrio entre su capacidad de concepción y su facultad de expresión, entre la imaginación que crea en el espacio y la mano que reproduce en la materia. El predominio de la imaginación crea la obra incongruente y enfermiza, el confusiónismo en

las artes. El artista ante la deficiencia de expresión, abarca en monstruosa gritería todos los lenguajes estéticos para probar a hacerse comprender, sin conseguirlo.

El predominio de la habilidad, en cambio, crea la obra muda, el envoltorio de la sensibilidad sin la sensibilidad dentro, la obra fácil, la obra correcta, rígida y fría como un cuerpo sin alma. Reunir las dos cualidades en una equilibrada ponderación, he aquí la rara y extraordinaria obra del aprendizaje y de la disciplina.

La perfección del oficio hace más preciso su lenguaje y, por lo tanto, más difícil la obra, porque la claridad es siempre más difícil que la insinuación, cuya vaguedad deja margen al espectador para aplicar mentalmente un acabado perfecto.<sup>132</sup>

En esta última parte, indica con bastante claridad hacia donde se dirige su atención, no exactamente por la cerámica japonesa sino por el concepto de artista en el estilo determinado por la formación individual de las propias disciplinas artísticas. En este sentido, manifestó su visión del artista, definida por el conocimiento, disciplina y rigor: "Para un artista, el conocimiento de un oficio significa una disciplina inherente en todos los elementos que constituyen dicho oficio, y que raramente se encuentra en el ejercicio de cualquier otro, por ejemplo la pintura, en la que el aprendizaje ha desaparecido hoy día y en la que la búsqueda de los problemas de la emoción y la sensibilidad han hecho descuidar el estudio de la línea, de la forma y del color, dando como resultado un gran número de artistas con una producción mediocre por falta de una disciplina que les haya hecho adueñarse de los elementos expresivos. En cambio, en el ejercicio del esmaltado, el oficio obliga a unos estudios y conocimientos sin los cuales no es posible, no ya una creación, sino una simple realización. El valor estético debe ir acompañado de un dominio técnico de los elementos con que se expresa, en este caso los colores y los esmaltes."<sup>133</sup>

Es mucho más explícito Llorens Artigas cuando se refiere a la colaboración del artesano y artista: "La cerámica es bella de por sí y de ahí que pueda prescindir en absoluto de la decoración, la cual, con todo, la hace siempre más atractiva. La presencia del pintor, pues, es deseable en ciertos casos -está supeditada a las exigencias del oficio-, pero los celos del artesano harán siempre difícil su tarea. Para el logro completo de la obra será indispensable que el pintor y el artesano colaborasen verdaderamente. Es el fondo, la forma como la materia exigen que el ceramista tenga un sentido artístico bastante desarrollado. Creador de formas, de esmaltes, de pastas y hornero, sólo podrá colaborar con el pintor bajo esa condición. Solamente hallándose en posesión de esos medios podrá permitir al pintor que exprese enteramente su arte, arte pictórico, claro está, pero también elección de los esmaltes, de los colores".<sup>34</sup>

La idea de sacrificar parte del trabajo personal en este tipo de colaboraciones, ha sido vista muy acertadamente por Joan Teixidor, en sus reflexiones sobre esta excepcional colaboración con Miró: "el resultado era perfecto. Pero al mismo tiempo es lícito pensar que el subrayado

de Llorens Artigas es en este caso sacrificado al ímpetu y a la rotunda significación del mundo mironiano. (...) interesa señalar que Miró no perdía nada en la jugada y en cambio Llorens Artigas abandonaba en ella algo muy concreto y muy específico de su aventura artística. Conviene que aclare inmediatamente lo que acabo de insinuar. Llorens Artigas llegó a esta aventura después de muchísimos años en que la cerámica fue para él un mundo muy cerrado y muy íntimo. En un cierto sentido la colaboración con Miró le obligaba a salir de sus casillas; implicaba unos tamaños diferentes, otras circunstancias, distintas intenciones. Es otra cosa la callada y absorta significación del vidriado cerámico sobre una pequeña jarra que no la sucesión de metros y metros de baldosas. Indiscutiblemente, Josep Llorens Artigas existe y juega en ambos casos, y siempre lo encontraríamos sin llegar a dudas. Pero en el primero se resume más lapidariamente su intención. Es más exactamente el mismo. Por esto afirmábamos que la jugada no le podía ser totalmente favorable.<sup>35</sup>

Llorens Artigas fue capaz de transmitir su amor por la cerámica a Miró, de ahí que dijese a Camilo José Cela: "Voy a hacer dos grandes murales de cerámica para la UNESCO, para que estén al aire libre... ¡es una cosa de locos...!, el único ceramista que puede hacer este trabajo es Llorens Artigas. (...) ¡qué misteriosa es la cerámica... es más apasionante que la pintura!". Posteriormente dirá: "Llorens Artigas ha desempeñado un papel muy grande en mi vida. A través de sus cerámicas he podido descubrir nuevas posibilidades de expresión y nuevos horizontes para enriquecer mi obra con materiales nuevos. La magia del fuego durante la cocción me parecía una cosa magnífica que me lanzaba hacia lo desconocido".<sup>36</sup>

Sin lugar a dudas, la colaboración con Miró fue la más satisfactoria de cuantas tuvo, primero, porque el interés de Miró se centró en las calidades, los colores, las características técnicas de la materia, y situó a Llorens Artigas no sólo en el lugar técnico, sino en la importancia y trascendencia de su trabajo; no en vano, y llevado por su virtuosismo, rechazaría las 250 placas preparadas en 33 hornadas de los murales para la UNESCO. Como dijo Llorens Artigas: "son cerámicas en las que no se distingue donde empieza y donde acaba el ceramista".<sup>37</sup>

Estaba clara la honestidad radical de su postura, en el oficio y en la colaboración que se traduce en la no 'usurpación' del espacio creativo, en el mutuo respeto en la división del trabajo, que sólo define el diálogo. La asociación Miró-Artigas, fue capaz de resolver felizmente una postura artística defendiendo ambos sus propias identidades en una complejidad útil y en absoluto yerma para ninguno, ni tampoco en la distinción de sus actividades.

Llorens Artigas es el único y excepcional ejemplo del ceramista universal, de formación artística, de utilización de un medio artesanal concebido como arte y defendido como tal, y, es de tal capacidad su apertura que le llevó a ofrecer su conocimiento para que los demás ampliasen y participasen de su mundo artístico. No es un caso aislado históricamente, sino

arropado por la historia. De ahí que su trabajo manifieste la significativa conjunción del 'oficio' y del arte, en una actuación integrada. Participando del oficio, es decir, construyendo su obra a través de la herramienta del torno, pudo defender su postura de artista exenta del decorativismo pictórico y ornamental, para participar de las condiciones generales, en la 'sencillez' y 'naturalidad' de las formas y los vidriados, en un contexto interesado por la investigación técnica, y que él trasladó al campo de sus esmaltes.

Sus trabajos participan del sentido 'neutral' o formalista, integrados en el contexto artístico general de la época que sus formas definen: "Pensemos ahora en estas pequeñas piezas de gres: jarras, botellas, potes y vasijas. Hay en primer lugar una línea muy precisa que lo determina todo. El torno más elemental la provocó. El contorno genético no fue inventado; arranca de las tradiciones más antiguas. Lo encontramos lo mismo en un utensilio prehistórico que en un jarrón chino de la gran época. Pero al mismo tiempo es revelador porque nos ilustra sobre una voluntad de contención, de un deseo de no excederse, de un simple y fervoroso afán de continuar sin más. Y exactamente, esto es el secreto de Llorens Artigas; redescubrir la riqueza perdida, volver a los orígenes, reinventar sin invenciones, defender de modo impecable todo aquello que se considera esencial en un arte tantas veces perdido en decorativismos demasiado fáciles. (...) Quizá no haya nada más en el arte de Llorens Artigas. Su elemental significación puede rehuir cualquier comentario excesivo. Ahí está como simple presencia que no necesita justificaciones. Es una pura superficie tersa o granulada que se acaba en ella misma y que no pide ninguna exégesis. Evidentemente sólo está comprometida con ella misma. En este momento en que tantas veces el arte se justifica tan sólo por complejas intenciones, por su papel significativo, por lo que tiene de panfleto, por lo que sirve o no sirve para cualquier batalla, es un consuelo encontrarse con estas materias que no piden nada, que no exigen nada, que sólo están."<sup>138</sup>

"Si estas vasijas se desenterraran y nos dijeran que eran de un estrato neolítico, lo creéramos. Y si un vidente las encontrara en una capa del futuro, nos parecería que responderían al arte del porvenir.

Porque esta es la gran virtud de las piezas de Llorens Artigas: su intemporalidad. Su adecuación a las leyes eternas de la cerámica y de la creación artística."<sup>139</sup>

V.4 NOTAS

<sup>1</sup>. Wichmann ha señalado que la moda por el arte japonés en el siglo XIX no fue al principio un tipo de exotismo, porque por esas fechas la moda por el arte chino -chinoiserie- ya había sido asimilada por los artistas europeos, siendo un ejemplo de ello Théodore Deck. (El gusto por la calidad artística y las artesanías del Lejano Oriente aparece en Europa en el último periodo del Barroco y a través del siglo XVIII). La moda por el arte de China fue en cierto sentido la preparación del gusto por lo exótico que posteriormente influiría en el interés por los productos japoneses. La conexión entre la influencia del japonismo y la chinoiserie de los siglos XVIII y XIX facilitó un mayor discernimiento y comprensión de China y Japón las Exposiciones Internacionales, a finales del siglo XIX.

<sup>2</sup>. Siegfried Wichmann, *Japonisme*, 1st. ed., New York, Harmony Books, 1981, p. 8.

<sup>3</sup>. Justus Brinkmann, publicó en Berlín, el año 1889, "Kunst und Handwerk"; Philippe Burty una autoridad en la porcelana del lejano Oriente, en *Chefs-d'oeuvre des arts industriels, Les émaux cloisonnés anciens et modernes*, "Le Japon artiste" y tres conferencias sobre porcelana y cerámica japonesa, publicadas en "Revue des arts décoratifs", en 1885; Théodore Duret, fue una autoridad en la cultura Oriental y catalogó la colección de libros japoneses y volúmenes de grabados en la Biblioteca Nacional de París, *Livres et albums illustrés du Japon*, 1900. También los coleccionistas abrieron nuevas áreas de investigación: Enrico Cernuschi, Emile Guimet, Philippe Burty, Charles Gillot, Pierre Barboutan, los hermanos Goncourt, Theo van Gog, quien influyó en su hermano Vicent, el joyeros Henri Vever y su hijo Paul, y también Alexis Falize y su hijo Lucien, estos últimos investigando sobre las técnicas de los esmaltes japoneses llegaron a alcanzar grandes resultados técnicos.; en 1898 Woldemar von Seidlitz señaló las características que eran importantes del arte japonés que fueron importantes para los artistas europeos; Marcus B. Huish escribió *Japon and its Art*, publicación que apareció en Londres en 1888. Otros escritores como: Willian Anderson, M. Franks, Ernest Hart y Willian Elliot Griffis también jugaron un papel decisivo. A partir de 1920 no hubo una disminución del interés sino que hubo una consolidación de lo conseguido, caracterizado por la publicación en París en 1923, de *Ko-Ji Hô-ten: Dictionnaire á l'usage des amateurs et collectionneurs d'objets d'art japonais et chinois*, de V. F. Weber; libro que reunta el resultado conseguido en los últimos años del siglo XIX. *Ibidem*, pp. 341-413.

<sup>4</sup>. *Ibidem*, p. 8

<sup>5</sup>. Samuel Bing, "Le Japon artistique", 1888, cit. por S. Wichmann, *op. cit.*, p. 12.

<sup>6</sup>. Richard Graul en *Die Krisis im Kunstgewerbe* (Leipzig, 1910), *Ibidem*, p. 13.

<sup>7</sup>. Los artistas europeos analizaron detalladamente los métodos artísticos del Lejano Oriente. Se estudiaron los temas y los elementos técnicos tanto en la teoría como en la práctica. La adaptación a los nuevos recursos fue una cuestión de elección individual o en grupo, como fueron los Nabis, los Simbolistas belgas, la primera generación de Impresionistas, la escuela de Pont-Aven y otros. Richard Graul, *Die ostasiatische kunst und ihr Einfluss auf Europa*, *Ibidem*, p. 407.

<sup>8</sup>. Hans Hofstätter, *Geschite der europäischen Jugendstilmalerei*, *Ibidem*, p. 407.

<sup>9</sup>. Como el budista zen no reconoce el la casualidad, para él será "un encuentro predeterminado". Pero el taller del ceramista, bajo esas condiciones siempre está en contacto con la transformación, lo incalculable, y posteriormente, el descubrimiento.

<sup>10</sup>. Siegfried Wichmann, *op. cit.*, p. 351.

<sup>11</sup>. El rojo sangre de toro procede de los productos Lang-yao; más tarde por Ting-yao y Chien-yao; el tenmoku se originó en China durante el Periodo de la dinastía Han, se continuó usando durante la dinastía Tang (I-X), consiguiendo su máximo esplendor durante la dinastía Sung; dicho esmalte es

oscuro con tonalidades que van desde el marrón al negro, obteniéndose por saturación de óxido de hierro, se le conoce con dos denominaciones: "piel de liebre" y "motas de aceite".

<sup>12</sup>. Hay que tener en cuenta, que muchos de estos "efectos" en los vidriados, como el craquelado, descolgado, encogido, etc., que se producen en los esmaltes japoneses y que son motivo de la atención de los ceramistas de vanguardia europeos, están muy lejos de la perfección conocida Occidental y de la oriental Sung, Tang, Ming, etc. El cuarteado, aunque utilizado como un recurso plástico responde al defecto en el vidriado conocido por una diferencia del coeficiente de dilatación superior en el esmalte al de la pasta, provocando la contracción; el descolgado, es un defecto en el soporte, a causa de una deficiente limpieza que evita la adhesión; y el encogido se produce al recogerse el esmalte debido a la excesiva cantidad de uno de sus componentes, v., Jordi Bruguera, *Manual práctico de cerámica*, Barcelona, Omega, 1986, pp. 185-207, cf., Wolf E. Matthes, *Vidriados cerámicos*, Barcelona, Omega, 1990, pp. 137-8.

<sup>13</sup>. Siegfried Wichmann, *op. cit.*, p. 344-356.

<sup>14</sup>. También se indagó en otras técnicas orientales como la perforación de la pieza, característico de la porcelana china del siglo XVIII, método por el que se interesó el taller de Rorstrand y Bing & Grondahl en Copenhagen. Otras técnicas de interés generalizado se centraban en la porcelana de finales de la dinastía Ming y principios de la Ching. Son importantes el grupo de "los tres colores", "Sants'ai", en un principio el verde, amarillo y rojo (cobre, hierro y manganeso), y que quizás fue de interés para los ceramistas del Art Nouveau; así mismo, el vidriado celadón, cuyo color recuerda al jade, y los "blancos de China", existentes también en la dinastía Sung, producidos en Chien-tzu. El gran triunfo de la porcelana Ming fue la porcelana blanca con decoración azul de cobalto bajo cubierta transparente, (la técnica es anterior a la época).

De Japón es también interesante el azul y blanco, derivado de China y Corea. Como el estilo Kakiemon, nombre con el que se conoce un tipo de porcelana de Arita que se decora sobre cubierta motivos decorativos en los colores rojo brillante, verde, amarillo, negro y azul (1624-1644), cuya influencia procede del Periodo de K'ang Hsi, en China. En Hugo Morley-Flecher, *Alfarería y Cerámica*, Madrid, Blume, 1985, pp. 69-115. Y sobre la porcelana: Corrado Maltese, *Las técnicas artísticas*, Madrid, Cátedra, 1980, pp. 106-122. J. R. Rivieré, *Summa Artis: El arte de la China*, vol. XX, pp. 446-455; y vol. XXI, *El arte del Japón*, pp. 467-475.

<sup>15</sup>. Parte del informe oficial de la Exposición. Jultus Lessing, *Berich von der Pariser Weltausstellung* (Berlin, 1878), *cit. por Siegfried Wichmann, op. cit.*, p. 340-1.

<sup>16</sup>. Henry van de Velde, "Die Linie", *Zum neuen Stil*, (1910), *Ibidem*, p. 407, v., *Linea y Forma de Walter Crane*, Londres, 1900.

<sup>17</sup>. Tamara Preaud y Serge Gauthier, *op. cit.*, p. 81.

<sup>18</sup>. Los primeros ceramistas artísticos surgieron en Francia en el siglo XVI, destacando Bernard Palissy (aprox. 1510-90), cuyas vasijas se hicieron famosas por estar decoradas con animales y plantas en relieve.

<sup>19</sup>. Tamara Preaud y Serge Gauthier, *op. cit.*, p. 82.

<sup>20</sup>. Francisco Calvo Serraller, *La novela del artista: Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea 1830-1850*, Madrid, Mondadori, 1990, pp. 52-4.

<sup>21</sup>. Paul Gauguin estuvo interesado por el estilo del Lejano Oriente, de ahí surgió una serie de diferentes trabajos en cerámica, como también de abanicos pintados al estilo Oriental.

<sup>22</sup>. Greg Pitts, "Paul Gauguin", *American Ceramics*, vol. 7, N°3, 1989, 26-33, v. Christopher Gray, *Gauguin's Sculpture and Ceramics*, Baltimore, J. Hopkins University Press, 1963, y, Merette Bodelson, *Gauguin's Ceramics*, London, Faber & Faber, 1960.

<sup>23</sup>.E. Chaplet extendió su reputación con esta técnica de decoración, de igual amplitud de significado que el engobe, que consiste en pintar con una mezcla de barro blanco fino, opacificantes y óxidos colorantes (posiblemente fritos) bajo un barniz claro.

<sup>24</sup>.La especialización en el trabajo cerámico se hace patente en el mundo griego, con el estilo de las figuras rojas, (aprox. 530-330). Al popularizarse la pintura de paredes, muchos pintores prefirieron ampliar la dimensión de sus trabajos y los colores, razón que pudo determinar que la cerámica, pusiese "mayor énfasis en la precisión que en la estilización. La técnica de las figuras rojas dio a los pintores campo para practicar sus habilidades recientemente adquiridas. También razones económicas pudieron haber estimulado este desarrollo estilístico, ya que los talleres de cerámica de ultramar, establecidos por ceramistas emigrantes, producían un trabajo casi idéntico a las vasijas de figuras negras." Emmanuel Cooper, *Historia de la cerámica*, Barcelona, Ceac, 1987, pp. 33-4.

<sup>25</sup>.O como sugiere Michel Hoog, en un periodo donde el papel y función del arte estaba siendo cuestionado, querían estar más cerca de su público y escogieron la cerámica porque estaba más cerca que cualquier otra arte en el marco doméstico, y fue usado también en la decoración mural. Hoog, M., cit. por Tamara Preaud y Serge Gauthier, "Peintres et céramique, du verre et des arts du feu, N°.50 (1971), p. 12-18.

<sup>26</sup>.Recibió clases de dibujo con el Sr. Gelabert, con Galf y frecuentó el Cercle de Sant Lluç, lugar de encuentro de Miró, Prats, Ráfols y Gaudí. Posteriormente fue profesor de dibujo en la Escuela Montessori de la Mancomunidad de Cataluña. Alexandre Cirici Pellicer, "La cerámica de Llorens Artigas", *Los papeles de son armadans*, Madrid-Palma de Mallorca, Nov., vol. XLVII, 1972, pp. 132-4.

<sup>27</sup>.El interés por la cerámica fue compartido por la Escuela de Bellos Oficios, donde Galf promovió la cerámica, para lo que contrató al arquitecto francés Alexandre Bigot, quien se caracterizó por usar revestimientos de gres, y su ayudante, Ramón Oliveras, para dar un curso preparatorio de química. Este interés por la cerámica le llevó a enviar a Vilás un estudiante de Galf a Japón, aunque el intento quedó frustrado con su muerte. *Ibidem*.

<sup>28</sup>.Exposición anglo-japonesa de 1910 sobre el jardín, en Londres.

<sup>29</sup>.Fecha aportada por Sebastià Gasch, aunque otras fuentes datan la colaboración de 1933. Francesc Millares, "Llorens Artigas colabora con otros artistas", *Josep Llorens Artigas*, Barcelona, M. C., febr., 1982, 29-34.

<sup>30</sup>.Francesc Millares, "Llorens Artigas colabora con otros artistas", *Josep Llorens Artigas*, Barcelona, M. C., febr., 1982, 29-34.

<sup>31</sup>.Nos referiremos solamente a Miró-Artigas en virtud del interés imprescindible en la evolución histórica de la cerámica artística, no con ejemplos concretos de obras sino en una visión generalizada. De la que por otra parte existe, además de un estudio monográfico, una documentación bastante completa sobre esta asociación.

<sup>32</sup>.Josep Llorens Artigas, *Esmaltes y colores sobre vidrio, porcelana y esmaltes*, Barcelona, G. G., 1950, pp. 152-3.

<sup>33</sup>.*Ibidem*.

<sup>34</sup>.Eduardo Westerdahl, "Artigas o el amor a un tiempo denostado", *Los papeles de son armadans*, Madrid-Palma de Mallorca, Nov., vol. XLVII, 1972, p. 196.

<sup>35</sup>.Joan Teixidor, "Un arte que no nos dice nada", *Los papeles de son armadans*, Madrid-Palma de Mallorca, Nov., vol. XLVII, 1972, pp. 165-6.

<sup>36</sup>.Miro, cit. por Luis Castaldo, "Algunas consideraciones sobre la cerámica, Artigas y Miró, una

*simbiosis Singular''*, Conferencia pronunciada en el XXXI Congreso Nacional de Cerámica y Vidrio, Palma de Mallorca, 23-26, junio, 1991.

<sup>37</sup>. *Ibidem*.

<sup>38</sup>. Joan Teixidor, *op. cit.*, 1972, p.156.

<sup>39</sup>. José Camón Aznar, "El arte de Llorens Artigas'', *Los papeles de son armadans*, Madrid-Palma de Mallorca, Nov., vol. XLVII, 1972, p.170.

F  
U  
N  
C  
I  
O  
N  
  
D  
E  
L  
  
V  
A  
L  
O  
R  
  
T  
R  
A  
D  
I  
C  
I  
O  
N  
A  
L

### VI.1 La determinación teórica

Las causas que motivaron una nueva conciencia en la cerámica son varias: en primer lugar, habría que destacar las nuevas perspectivas abiertas por la renovación de los oficios; y en segundo lugar, el descubrimiento de otras formas artísticas no europeas, que fueron exhibidas inicialmente en las Exposiciones Universales de 1862 y 1867, donde países con una excepcional tradición cerámica, como Japón, China, Corea se redescubrieron. Otras circunstancias favorables al cambio, también se vieron reflejadas, como: un amplio y apasionado interés por la química, indispensable para la preparación de vidriados y pastas, y, la creación de nuevas formas gracias a la utilización de otros tipos de ejecución como el ensamblado. También habría que apuntar la influencia de artistas trabajando en el medio cerámico, de las que se desprenderían ciertos signos de individualidad bastante ajenos al oficio occidental. Todos estos cambios favorecieron el desarrollo de una nueva figura: el ceramista de estudio, originado en Francia a principios de siglo.

La determinación de las teorías de Morris y Ruskin permitieron que las características de los objetos producidos por la máquina de exactitud y corrección fueran eliminados de la práctica cerámica, pasándose así a apreciar formalmente la cerámica en todas las huellas que el ceramista podía dejar, como son los surcos en las paredes de las piezas, es decir, ritmos orgánicos; carácter esencial de la belleza y vida, que no eran encontrados en la repetición mecánica. La cerámica exhibió este tipo de imperfecciones como el signo de distinción que hace a una pieza diferente a las demás, de lo '*hecho a mano*', identificado con lo artístico.

Si el germen de la transformación del artesano a artista operó en el alfarero como una desvinculación radical del cuerpo industrial, convirtiéndose él mismo en defensor de su trabajo, tan bien se vio favorecido por las colaboraciones con artistas, pudiendo variar el orden artesano establecido y poder exhibir los trabajos cerámicos dentro del mismo ámbito artístico.

Ya hemos señalado que las razones que motivaron esta conciencia artística estuvieron condicionadas por el orden y el concepto tradicional de una artesanía que no tenía que preocuparse más que por el aprendizaje del oficio, en su continua evolución de la tradición, en términos generales, y por otra parte, deteriorada después del gran incremento de la industria y el abastecimiento de sus productos en el mismo mercado cerámico, e influidas por los cambios artísticos en los sistemas de representación plástica.

La libertad de creación artesana, siempre concentrada en el medio y en sus problemas formales, no en las ideas estéticas, ni tampoco en la exigencia de ser original e inventivo,<sup>1</sup> fue una situación general y aseptica que no describe la realidad de las grandes áreas industriales<sup>2</sup>; pero en cualquier caso, es fundamental para entender cual pudo ser la situación y el sentimiento del ceramista común, en virtud de todos los cambios operados en su medio, para continuar con

su trabajo, o restablecerlo, en función de las doctrinas que defendieron la artesanía. Y por otra parte, señalar la mayor dificultad que pudo suponer despegarse del medio como oficio, para producir piezas con un único sentido artístico e individualista del que carecía el conjunto de la artesanía. En medio de este estado conflictivo, la aparición del artista inglés Bernard Leach fue determinante para la consolidación de la cerámica artesana y artística, no sólo en su país sino en todo el mundo.

### VI.2 El artista ceramista

La obra de este ceramista es fundamental por varias razones: en primer lugar, habría que señalar el momento histórico y personal de la confluencia del espíritu occidental y oriental en su formación y desarrollo,<sup>3</sup> sus conocimientos sobre los problemas ocasionados por la industria en la tradición artesana de su país y las aportaciones teóricas sobre el problema le permitieron dar una visión clara y personal sobre la cerámica y la industria.

La influencia de Ruskin y Morris se evidencia en: "Aclaremos ahora desde el principio que el trabajo del ceramista independiente o del ceramista-artista, que realiza con sus propias manos todo, o casi todo el proceso de producción, pertenece a una categoría estética muy distinta a la que resulta de una manufactura industrializada o producción en serie. En el trabajo del artista-ceramista que tornea su propia obra, existe una unidad de concepto y ejecución, una coordinación inseparable de la mano y la personalidad, puesto que el creador y el realizador son uno. (...) empleando la terminología de Herbert Read, que la obra del artesano es intuitiva y humanista (una mano, un cerebro), mientras que la del diseñador industrial es racional, abstracta y técnica; labor de ingeniero o constructor más que de "artista". Cada método tiene su propia significación estética y ambos son susceptibles de proporcionar buenos y malos ejemplos. La diferencia radica en el hecho de poner la realización de la obra, no en manos distintas a las del diseñador, sino en las máquinas. Los productos que salgan de ellas no poseerán jamás las sutiles cualidades de que están dotados los productos artesanales; (...) una artesanía de calidad está directamente vinculada a los orígenes de la actividad humana, a los sentimientos y experiencias transmitidos a lo largo de generaciones, mientras que las realizaciones industriales, incluso las mejores, parten en buen grado del cálculo y la estricta inteligencia."<sup>4</sup> "La producción continua y rutinaria de objetos útiles, sin la menor satisfacción al elaborarlos y utilizarlos, está condenada al tedio y a perecer en la esterilidad, y casi todo lo que la gente ve con agrado en cuanto a formas, decoración y colores cerámicos no son más que manifestaciones falsas y ridículas de aquellos productos banales en los que se confunde la precisión mecánica con la belleza."<sup>5</sup>

Sin embargo, fue consciente de que la protesta desencadenada por Morris en contra del uso irresponsable de la energía, había desembocado en "artesanías pseudo-medievales, que poco tenían que ver con el trabajo y la vida nacionales. (...) La historia de las naciones con su desarrollo industrial pone de manifiesto que el artesano espontáneo, intuitivo, se le aplasta por la tensión producida en el periodo de transición que va del empleo de la mano y la herramienta al dominio de la mecánica. Su vigor y sentido creador, su capacidad de asimilación de nuevos métodos e ideas, se pervierten. Sólo el artista y el artesano, dotados de sensibilidad y fuerza de carácter insólitos, son capaces de escoger lo mejor en el torbellino de ideas que actualmente les invaden. En cuanto el artesano se individualiza y se aleja de su tradición, se sitúa en posición pareja a la del artista."<sup>6</sup>

Leach al reconocer la misma capacidad artística creadora al ceramista, consolidada por sus ideas y su alta cualificación técnica, recibida en un país de gran tradición y afición cerámica, coloca al ceramista en un plano muy distinto al habitual, lo trata como artista, si bien ello podría ser normal en el Japón, el traslado de esta concepción en Occidente, resulta de especial interés.

Así mismo, su importancia como ceramista ha sido determinante y decisiva por sus escritos, en especial, por ser el primer ceramista moderno que ha escrito un tratado de cerámica,<sup>7</sup> preocupándose no sólo por la cuestión técnica, sino por sus normas y principios dentro de una reflexión estética y social que coloca la cerámica en un contexto artístico, pero que trata, y de ahí la importancia de su orientación, de recuperar las tradiciones de su país, perdidas por los excesos que la industrialización había provocado. Este tratado junto a otros de sus escritos forman parte insustituible del conocimiento del ceramista, siendo una de las razones de la influencia que ha tenido, y mantiene aún hoy, entre ellos.

Su trabajo no puede ser visto como una recuperación de los valores tradicionales sólo al haber expresado un sentido artístico en sus obras. Se apoya en los valores observados en la cerámica Sung: "no alcanzo a comprender cómo un ceramista independiente de nuestros días sería capaz de asimilar una belleza tan impersonal, tan radical; resultado paciente de siglos de tradición desarrollándose paulatinamente a través de la experiencia de la materia, de las necesidades cada vez mayores y más complejas, y la emoción sublimada de una larga sucesión de trabajadores chinos y coreanos. Yo estaba avergonzado. Ahora sé que esta tarea rebasa el poder de cualquier hombre, y lo que la hace todavía más difícil es que lejos de existir una unidad de propósitos y de convicciones, sólo hay en los momentos actuales una tal obsesión por el individualismo entre los artesanos occidentales que se les sorprende a menudo ridiculizando la misma idea de nuevos criterios comunes. La independencia, una vez conseguida, es muy preciada, pero un orgullo exagerado en su posesión cierra bruscamente cualquier camino de cooperación, tanto en la finalidad como en la acción."<sup>8</sup>

Es decir, su preocupación se fija en las cualidades desarrolladas por una tradición, en una artesanía integrada en lo artístico, así como en una relación interdependiente y con un mismo nexo técnico; punto clave para la valoración artística. En este sentido, marcó una orientación clara hacia una nueva artesanía, de señalado corte oriental, que es valorada como arte. Una tradición que posibilita la utilización de los recursos y conocimientos técnicos permite volcar

los esfuerzos en una actividad determinada por las propias condiciones de la creación; ya que en la pérdida de la tradición, la técnica exhibe su facilidad sobre el "vigor de la creación".

No compartió la expresión del *arte por el arte* en el artista moderno y su visión no difiere de la *tekhne*, donde el arte produce según las reglas y hábitos propios del conocimiento artesano orientado hacia un fin, y, aquella otra afirmación de lo que se debía buscar en el arte eran los fines y no el arte en sí. Según dichas reglas de conocimiento y desarrollo: "la forma de la pieza es de importancia capital, y la primera cosa que debemos buscar es la adaptación conveniente y adecuada al uso y al material. Sin ellas no podemos esperar encontrar la belleza en ninguno de sus aspectos,"<sup>9</sup> y, "El método con el que se realiza una pieza determina su carácter general,...- cada procedimiento condiciona la interpretación de la idea original, y cada uno tiene un campo limitado para su correcto empleo;"<sup>10</sup>

Para ello, tomó los conceptos tradicionales de *Cha-mo-yu*, la forma de armonizar la belleza y la vida, es decir, la belleza no en una pieza de colección sino imbuida en el contexto cotidiano, y *Shibui*, palabra que reúne la belleza y la pobreza como conceptos expresados en los objetos populares.

Leach dió un paso hacia la individualización, consecuencia inevitable del nuevo tipo de artesano "exclusivamente individualista e independiente en su trabajo, con una capacidad artística y creadora, y también ante una nueva significación y estimación de la cerámica"<sup>11</sup>, determinada por sus ideas parejas a las de cualquier otro artista plástico: "La cerámica, como cualquier otra forma de arte, es una expresión humana: el placer, la pena o la indiferencia que provoca dependen de su naturaleza, y ésta es inexorablemente proyección del espíritu de su creador."<sup>12</sup> Y al reconocer la verdad de los materiales e identificar el carácter con los métodos: "Cada procedimiento condiciona la interpretación y ejecución de la idea original, y cada uno de ellos tiene un específico y concreto campo de empleo, técnicamente delimitado, de cuyas aplicación fluida y adaptación personal a su correspondiente mecánica, brota en el ánimo del ceramista un sentimiento de satisfacción"<sup>13</sup>. Al mismo tiempo, la capacidad que le reconocía Soyetsu Yanagi en el dibujo, fruto de su aprendizaje artístico en Occidente, le hacían destacar por su capacidad para crear nuevas decoraciones, una carencia advertida entre los artesanos del momento.

Finalmente, habría que destacar la importancia de opciones tan novedosas como: "Nosotros, artesanos, que hemos sido llamados artistas, poseemos el mundo en su totalidad para extraer de él incentivos de belleza."<sup>14</sup> y en: "El problema del ceramista se halla inmerso en el meollo del problema universal, y es difícil confiar en alguna solución que no sea la compenetración de Oriente y Occidente, proporcionando a la humanidad, o al ceramista independiente, un sólido fundamento para una cultura de dimensión universal."<sup>15</sup>

En resumen, la obra tan singular de Leach dejó el germen para una nueva concepción de la obra cerámica creativa, pero también, anunció la vida trágica del artista: "Aún sin existir

una conformidad, siquiera tácita, con unas normas y criterios comunes, es preciso esperar el momento de la asunción de la obra genial en el ámbito de las artes libres llamadas "Bellas Artes" (fruto singular que da a menudo un clima de dolor, pobreza y lobreguez, sufrido a lo largo de toda una vida). Pero estas posibilidades son menores en las artes aplicadas, cuyas obras dependen de un trabajo de colaboración en el taller y motivan para su venta inmediata un trato constante con el público."<sup>16</sup>

### V.3 El final de la tradición

Ya hemos señalado algunos acontecimientos históricos como la base de un nuevo ceramista-artista más integrado en el arte y distanciado de las tradiciones que le eran dadas.

En conjunto, podemos hablar de dos distintas visiones respecto al medio. De una parte, tenemos la época victoriana de *Arts and Crafts*, las ideas del movimiento estético que defendía el 'arte por el arte'<sup>17</sup>, los estudios de arte abiertos por las fábricas, la colaboración del artesano y el artista, la influencia de la filosofía inglesa y japonesa de los oficios, las aportaciones en Inglaterra de B. Leach y S. Hamada, y de la escuela pragmática de sus seguidores como Michael Cardew<sup>18</sup>. En conjunto crearon el ambiente para que el ceramista con oficio utilizase el medio según la tradición. La producción fue de objetos útiles torneados y bien diseñados. La práctica de estos objetos sería realizada principalmente, en los estudios de cerámica.

Leach fue uno de los pioneros en establecer un estudio después de su regreso del Japón en 1920.<sup>19</sup> La forma con la que Leach aprendió a mirar la cerámica, que comenzaba cuando se 'subía' el barro, era muy diferente a la visión occidental, que demostraba que la cerámica se iniciaba cuando empezaba la decoración. Esta diferencia es bastante profunda en esencia e implica cómo la pieza ha de ser concebida y ejecutada.

El nuevo criterio, bajo el sentido oriental, enfatizó toda una serie de acciones y gestos, desde la extracción del material, la preparación de las arcillas, la formación, el vidriado, la cocción y la distribución, donde la alfarería es entendida como un ciclo, un microcosmos en sí mismo del hombre, la naturaleza y su cultura. Un proceso donde fluye la energía, de estado a estado.<sup>20</sup>

La otra tendencia principal representa la ruptura con los trabajos convencionales realizados a torno. Son trabajos de ejecución manual, efectuados por el afán de ruptura y experimentación del esquema tradicional. Dichos trabajos continúan las ideas difundidas en Francia y que en Inglaterra encabezó Willian Staite Murray<sup>21</sup> -en clara diferencia a su maestro-

respecto a la consideración y valor de la cerámica, se basaron en las nuevas corrientes vanguardistas de París que defendían que las vasijas eran obras de arte y que el artista podía emplear este medio para expresarse.

La influencia de esta corriente la apreciamos primeramente en los artistas de vanguardia, y sus obras en material cerámico se han sucedido, aproximadamente, desde 1900 hasta la década de los 50. Los artistas que centraron su interés, principalmente en la decoración fueron: Renoir, Matisse, Derain, Vlamiak, Kandinsky<sup>22</sup>, Dufy, Van Der Leck, Chagall, Braque, Picasso, Laurens. Y en la función: Rodin, Malevich, Bogler, Archipenko, Fontana, Nevelson, Leyer, Picasso y Kokoschka, entre otros.

Staite Murray promocionó el valor de la cerámica de estudio, animando a ceramistas individuales a establecerse, y a las escuelas de arte a desarrollar programas para una cerámica de estudio.

Sobre estas dos planteamientos se han apoyado la artesanía y el arte cerámico, y dan pie, a una serie de teorías y desarrollos prácticos que integran el arte y la artesanía, pero que también las separa. Este estado contradictorio se puede considerar como una etapa transitoria, larga y lenta, de un estado a otro, de la artesanía a extinguir, hasta la más pura expresión artística. Los límites de esa transición se sitúa en la expansión de la estética oriental como el centro decisivo para su encuentro y separación.

La estética Zen ha impactado hasta tal punto que resulta inseparable de la representación y del sentido de la creación. Dicha influencia concentra su mayor impacto, en cuanto a cambios conceptuales se refiere, entre la publicación de A Potter's Book y la cerámica expresionista americana, es decir, un periodo principalmente comprendido entre los años 1940 y 1960.

### VI.3.1 La individualidad del estudio

La influencia de Leach protagonizó un paso irreversible para la renovación artesana, caracterizada por una mayor concienciación de la importancia del trabajo tradicional. Vinculó la práctica cerámica hacia las alfarerías o estudios de cerámica.

Dichos ceramistas se sintieron autores de obras más "serias" por estar enraizadas en la tradición cerámica de aquellas otras no tan funcionales y con un sentido decididamente artístico. Es decir, lo que por un lado, impulsó el desarrollo de la creatividad, por otro, lo condicionó a la mercancía funcional.

De cualquier forma, hay que tener en cuenta que al aceptar una tradición artesana con ese sentido oriental, lo que se estaba haciendo era elegir un campo de expresión, con unas determinadas herramientas, modos y actitudes definidas en otra tradición, pero sin el sentimiento ni la deuda generacional. Esta importante diferencia, que con tanta ligereza se ha ignorado, es de vital importancia para comprender la razón de la individualidad de los estudios de cerámica, ya que al ser los propios ceramistas los que eligieron libremente su trabajo, aún

en un sentido funcional tradicional representó una elección, y por tanto, una individualización.

El tradicionalismo ecléctico a que dieron lugar dichas elecciones individuales, caracterizaron a este tipo de cerámica 'artesana' como un producto de lujo, para un mercado de compradores sofisticado.

Una apreciación más consciente del valor de estos objetos supone la separación de su sentido funcional para apreciar las cualidades del objeto, porque la elección, tanto si está basada en la tradición como en la vanguardia, entraña diferenciación y proyección de la propia individualidad, y en consecuencia, los trabajos están en condiciones de juzgarse bajo los mismos criterios de valoración que el resto de los trabajos artísticos. Esta diferenciación permite reconocer la cerámica de estudio al mismo nivel que cualquier obra artística, dando importancia a los valores plásticos sobre los funcionales. Lo cual permite una valoración más correcta y una perspectiva más amplia para apreciar el desarrollo e interpretación del tema, y distinguir un pastiche, lo convencional y lo honestamente personal y nuevo.

La misma idea ha sido señalada Bob Rogers<sup>23</sup>, afirmando que una elección deliberada y consciente, implica que no es un trabajo tradicional en el sentido propio del término. Su idea está basada en el pluralismo, en la aceptación de cualidades de todo tipo de trabajos: funcionales, decorativos y escultóricos, pasados y actuales.

### VI.3.2 Interpretación y liberación

La estética Zen ofreció un concepto de belleza que la hizo atractiva tanto para una artesanía como para la más pura expresión artística. Los valores eran distintos a los occidentales, sobre todo, fueron la llave para romper con el formalismo europeo, del que se entreveía un nuevo valor en la expresión y en el peligro. Las nuevas formas de expresión estuvieron basadas en la asimetría, la simplicidad, el azar, la decoración abstracta, pero también, en la humildad, la dignidad y la quietud, características muy propias de las piezas para la ceremonia del té. Es decir, la estética Zen sirvió de asidero para quienes no queriendo o no pudiendo renunciar a las tradiciones continuaron en ellas con una renovada visión y técnica. Y, al mismo tiempo, para "liberarse" de cualquier atadura de los dogmatismos de la tradición. En estos dos extremos se evidencia la situación de crisis que vive la cerámica.

Leach propuso, en el primer capítulo de su libro, un encuentro entre las culturas de Oriente y Occidente. Este interés fue apoyado por intelectuales y artistas durante las décadas 30 y 40. Leach fue miembro de un grupo de élite, entre los que descaron Mark Tobey, Ravi Shankar, Aldous Huxley y Pearl Buck, interesados todos en la filosofía y cultura oriental.

### VI.3.2.1 Influencia de Leach en los Estados Unidos

En 1949, Leach visitó los EEUU, de costa a costa, dando una serie de conferencias que atrajeron a un gran número de ceramistas. Aunque sus ideas sobre la cerámica americana no fueron bien vistas ya que la consideró falta de raíces, y en consecuencia, de dirección y sentido. Leach resaltó que: "a causa de que el ceramista padece a su tiempo y aspira a la posición del artista creativo, se divide entre su lealtad a los movimientos contemporáneos, y el cambio, desde los periodos clásicos en Occidente".<sup>24</sup>

Leach pensó que la respuesta a esa totalidad perseguida residía en el equilibrio y en la integración; cualidades que desde la perspectiva histórica no son apreciables ni en su trabajo ni en la de sus contemporáneos ingleses, más bien, las formas cerámicas fueron una adaptación a las técnicas orientales con los propios materiales de la región. La dificultad que supuso la adaptación a las nuevas técnicas le llevó, como a otros muchos, a continuas investigaciones, para permanecer, finalmente, atados a las formas tradicionales. Y en este sentido, es posible afirmar que la respuesta 'integrada' ocurriría en los años siguientes en los Estados Unidos con el expresionismo abstracto.

Cuando Leach regresó, en 1952, a los EEUU., se llevó con él al ceramista japonés Shoji Hamada y al filósofo Soetsu Yanagi, para hablar de los temas y asuntos referidos en la 1ª Conferencia Internacional de Ceramistas y usuarios, celebrada en Dartington Hall, una escuela inglesa, en Devon, lugar donde empezó la gira.

Principalmente, las conferencias pronunciadas ofrecieron distintas visiones de la cerámica japonesa, además de exponer lo mucho que oriente podía ofrecer a occidente, por parte de Leach, de explicar los principios de la estética budista según Yanagi, y de demostrar la práctica con la ejecución de piezas y decoraciones, Hamada.

### VI.3.2.2 Una actitud radical en contra de la herramienta

Una figura importante que participó de esta integración, cuyas ideas apuntaron mucho más lejos que las de Leach, aunque no tan conocido, fue Rosanjin<sup>25</sup>, quien insistió en que la cerámica no era un arte de experiencia técnica, máquinas y artesanía sin espíritu, sino que era un arte de la mente, dependiente únicamente de su belleza.

Rosanjin expresó la escisión de la que era objeto la cerámica, entre el arte y la artesanía. Identificando la herramienta, la máquina, o el torno, con toda una producción utilitaria, relegando dichas formas cerámicas al plano que siempre tuvieron, y, distinguiendo también, que la más pura expresión artística no está limitada a nada: "Estoy aprendiendo al intentar producir la cerámica como el arte bello, de acuerdo a los principios del arte por el arte. El trabajo hecho por las máquinas es después de todo el trabajo de las máquinas. Un trabajo no tiene valor a menos que lo active la mente humana y el espíritu humano. Como la cerámica

de uso diario, que debería necesariamente tener un precio moderado, pienso, que no hay nada equivocado en manufacturarla a través de medios mecánicos. Pero, una vez que el hombre desee convertirse en un artista con la determinación de dedicar su mente a la creación de ARTE, debe despreciar las ventajas de la máquina. En otras palabras, las bellas artes son todas las actividades de la mente intuitiva y no están afectadas sólo por el desarrollo o avance de nuestro conocimiento, inteligencia o razón.<sup>126</sup>

### VI.3.2.3 Relación crítica de una divergencia artística

En concreto, parte de la estética oriental y de las afirmaciones que Leach compartía de la estética Zen no le llevaron a replantear la función como el atributo principal de la razón de ser de la pieza cerámica. Las ideas en las que se basó Leach procedían de un profundo sentido religioso, de la belleza, donde no hay distinción entre la verdad y lo bello. La artesanía, y dentro de ella el trabajo a torno, era considerada como la íntima expresión del espíritu del hombre. Que tan bien refleja la estética promulgada por Yanagi.

La herencia de los métodos técnicos cerámicos transmitidos de generación a generación implicó bastante más que el simple recurso técnico. La tradición situó al artesano en la realidad y evitó las luchas denodadas por la novedad. La creatividad, en este contexto, perteneció a esa esfera de lo aprendido y lo seguro, y el trabajo servía a unas necesidades funcionales, de espaldas al 'arte por el arte', al arte como experimentación y a lo contingente.

En términos generales, la dicotomía que encontramos realmente, entre los ceramistas independientes que buscaron un estilo personal de expresión en el medio cerámico, (que desde 1950 se viene desarrollando en el más amplio sentido), y el ceramista que está comprometido con las tradiciones y los materiales dio origen a dos tipos de respuestas diferentes respecto del hecho cerámico artístico.

Diferenciando las dos tendencias más destacadas del nuevo ceramista destaca aquella con la que se puede cimentar todo un conjunto de valores espirituales que se apoyan en una tradición oriental que reemplaza con sus nuevos valores un oficio cerrado en sí mismo, e integra lo artesano y lo artístico en sus fundamentos. La acción es consecuencia de la función. Y, por otra parte, utiliza el medio como expresión del artista independiente y personal. En el primer caso, el medio es tomado como continuidad de las formas y expectación interna personal, donde la creatividad aparece en las vías abiertas, conscientes, donde fluye la contrapartida a la lógica técnica, y por contraste y transformación en el medio, surge una forma creativa. El artista, apoyado en el oficio, desarrolla junto a la técnica y la libertad (relativa), la pieza única. Esta libertad es la acción resultante del abandono consciente de un rígido control que conduciría a las piezas a idénticos resultados. (Tómese a modo de ejemplo, los diferentes efectos que se

pueden producir gracias al fuego, o a las técnicas de esmaltado por vertido, o, a las decoraciones gestuales rápidas). Aunque no se puede olvidar que la libertad está limitada a la destreza y a la propia tradición de formas y técnicas, es decir, a un accidente bastante 'controlado'.

En el segundo caso, el artista se apoya en él mismo al elegir los medios de expresión y orientar el desarrollo práctico de su trabajo. El resultado puede ser igualmente creativo, pero el esfuerzo, en relación a su búsqueda de identidad, ya que ésta no es paralela a los medios técnicos, sino personales, es inmensamente mayor.

El trasfondo ideológico y técnico de la tradición y del individualismo, y la consideración de la cerámica semejante al resto de las artes, persiste en la filosofía japonesa de los oficios a través de las ideas de Leach, mejor reflejadas, en los escritos del padre del movimiento japonés de los oficios, Sôetsu Yanagi, más conocido a través del museo popular de Tokio (Mingei-Kan). Sus reflexiones han influido y apoyado las ideas de Leach. Indican un tipo de belleza en los oficios distinto en su raíz al occidental conocido,<sup>27</sup> que ha repercutido, conscientemente o no, en el asentamiento de este nuevo tipo de ceramista.<sup>28</sup>

Consecuentemente, habrá que averiguar los fundamentos que operan en este tipo de tradición que se arraiga en la actitud del ceramista que utiliza el torno, como una sólida postura en el panorama artístico general.

### VI.4 El artesano desconocido

Yôetsu Yanagi reunió parte de sus escritos<sup>29</sup> relacionados con su visión budista de la belleza, en el libro: *The Unknown Craftsman*, obra no tan difundida y conocida como la de Leach, pero que reúne el pensamiento en el que él se apoyó principalmente.<sup>30</sup>

Constituye un interesante documento de estética, donde explica con una aguda visión el problema de los oficios, y enfatiza la cerámica dedicada a los objetos funcionales, tanto en las piezas torneadas como las realizadas a mano.

Distanciado en el tiempo, aproximadamente cien años, su pensamiento es equiparable, aunque desde otra filosofía y pensamiento, a las actitudes de Ruskin y Morris sobre los efectos del desarrollo de la industrialización.<sup>31</sup> A través de los oficios hechos a mano, Yanagi llegó a un entendimiento de la función, concebida como la verdadera belleza en la vida. En la que no distinguió entre las artes aplicadas y las bellas artes. Encontrándose ese tipo de belleza inmersa todas las variedades del arte.

La razón de que se haya desarrollado una especial atención en el Japón a la cerámica ha venido determinado por los maestros del té. Quienes crearon, siglos atrás, un prospero y único

lenguaje de comunicación estética.

Según Yanagi, el problema de los oficios no es ni tecnológico ni económico, sino básicamente, un problema espiritual. Ambos, el trabajo hecho a mano y el trabajo de la máquina se extravían sino hay una preparación espiritual.

#### VI.4.1 Ver y conocer

Yanagi afirmó que en el campo de la estética o de la historia del arte, cualquier vacío entre percepción y conocimiento asume proporciones fatales, aunque este hecho suele pasar repetidamente por alto.

Hay muchas formas de ver, pero la mejor es aquella realizada con la intuición porque toma la totalidad, mientras que el intelecto sólo lo hace en parte.

Ver y al mismo tiempo comprender, es una totalidad que difícilmente se consigue, aunque ambas sean entidades de un mismo proceso y formen un interior y un exterior.

El ver es una facultad que no puede ser adquirida. Gracias a este tipo de visión, nuestra mirada se dirige directamente al centro, al objeto de belleza. Esa belleza tiene un tipo de misterio que sólo puede ser aprehendido por la intuición que le precede, y a la cual debe responder el corazón.

El problema en la apreciación estética surge cuando el conocer se antepone al acto de ver. Si nuestra visión es interrumpida por la verificación de la belleza aparece la confusión. Como la belleza es un asunto de valores, y éstos no están claros, tanto las cosas de valor como las carentes de él son admitidas provocando que en el juicio la belleza pierda su base.

Ver consiste en vaciar la mente de toda intelectualización, cuyos pasos para conseguirlo son:

- 1- marginar el deseo de juzgar inmediatamente,
- 2- prepararse para recibir pasivamente, sin la intervención de uno mismo. Esta no-conceptualización, responde al estado Zen de *mushin* (no-mente), de donde nace la verdadera habilidad para contactar directa y positivamente con las cosas.<sup>32</sup>

#### VI.4.2 La creación de un motivo

Esencialmente las condiciones de un buen motivo están determinadas por una transformación del objeto natural, donde no hay una representación literal sino un punto de vista. Este punto de vista es el que le da al dibujo un contenido.

Dicho contenido, es la razón de la diferencia entre éste y los objetos reales; si todo el mundo es capaz de percibir el objeto real, motivo de la representación, no todo el mundo recibe del mismo modo la belleza del modelo. Esta belleza sólo aparece con la aportación de un punto de vista que sea capaz de ver bello el objeto.

Este tipo de dibujo nace sólo cuando el artista reproduce la esencia percibida intuitivamente, y en esto se diferencia del diseño, ya que éste es una composición intelectual.

La pérdida de la facultad intuitiva es la responsable del deterioro del modelo. En este sentido, el modelo es la visión de lo que es reflejado por la intuición, y representa la esencia del objeto. Al ser el modelo la representación de la esencia, todo lo superficial ha de ser eliminado. Este tipo de modelo del que habla Yanagi, responde a la vacuidad del Zen, de *mu*, el vacío. Así, su mayor significado responde a su vitalidad. Es en su placidez donde reside el movimiento.

Por consiguiente, la belleza y el dibujo son aspectos de una misma cosa. Así, en un buen dibujo hay un reforzamiento de lo que es verdad, y sin este aumento el modelo carece de convicción. Toda verdadera distorsión es inseparable del modelo.

A través del dibujo aprendemos a cómo mirar la naturaleza y nada hace que estemos más vivamente en contacto con la naturaleza que el modelo. Dicho dibujo da un ámbito ilimitado para la imaginación. El dibujo no explica, abandona las cosas al espectador; la belleza está determinada por la libertad que dé a la imaginación del espectador. Un buen dibujo es siempre receptor al espíritu del espectador.

Ahora bien, el buen dibujo es simple. Y ello ha de estar referido a las leyes y los números. En la naturaleza puede observarse una simetría básica. Una tendencia a la simetría resulta inevitable y natural desde que tiene su origen profundo en la naturaleza. Esto significa un orden, y el orden significa ley.

Así, "La ejecución de un modelo implica una estricta observación de los principios, de otra forma aparece la confusión y la fealdad termina en lugar de la belleza. Cuando simplificamos algo, nos damos cuenta como la simplificación implica una vuelta al mundo de los números. Los números están expresados en la simetría. Hacer lo simétrico y simplificar tienen el mismo significado. Sin la simetría no puede conseguirse la simplificación. No se pueden hacer buenos modelos sin la observación de las leyes."<sup>33</sup>

La belleza en los trabajos realizados por los artesanos, en grandes cantidades, para la vida diaria, encuentran en esos modelos una belleza que trasciende lo individual. La consecuencia de la obediencia a esas leyes es el aumento de la libertad. La aceptación de esos límites produce una facilidad en la mente.

El artesano ha de tener en cuenta: la utilidad, el material y la técnica. El uso determina la naturaleza del modelo a elegir, no es la decoración por la decoración. La naturaleza de los materiales crudos también aparece en el modelo, como en la textura. Y finalmente, el modelo es consecuencia de sus procesos técnicos. Yanagi, afirma que la búsqueda de modelos en papel es incorrecta por desarrollarse al margen de las limitaciones técnicas que dan como fruto modelos particulares, que serían impensables sin esas particularidades. Es decir, el modelo es

una consecuencia opuesta a la búsqueda personal de una idea.

### VI.4.3 La belleza de lo irregular

Los antiguos maestros del té en Japón fueron los primeros en apreciar la belleza de la irregularidad conscientemente y la tomaron como un principio. Esa irregularidad o deformación, descarta la forma convencional, y representa la búsqueda del hombre por la libertad, que es lograda partiendo de lo regular.

Kakuzô Okakura en un intento por describir este amor por la simetría en términos modernos, llamó a esta irregularidad "el arte de la imperfección". Las características de los utensilios del té enfatizan las irregularidades que son tomadas al hacer la pieza como la parte integral y potencial de la belleza. La belleza que tiene lugar, está asociada con la libertad. La libertad verdadera es la belleza. Ese amor por lo irregular es un signo básico de la búsqueda elemental por la libertad. En esta naturalidad, los maestros del té encontraron la profundidad. El opuesto de este concepto es lo perfecto, que se ve reflejado en lo frío y estático.

El esteta budista Shin'Ichi Hisamatsu fue más allá de esta idea al afirmar que la imperfección en sí misma no constituye la belleza; la imperfección es un concepto negativo, y la verdadera belleza en la ceremonia del té debe ser positiva. La teoría llega al extremo de "rechazar lo perfecto" pero, positivamente. El ejemplo de esta idea queda ilustrada en los cuencos de rakú,<sup>34</sup> donde la forma es deliberadamente deformada.

Hisamatsu afirmó que esta forma de actuación se contradice con la originaria idea de donde los maestros del té se basaron para la ceremonia. Esto es: unos cuencos de uso corriente entre los campesinos de Corea. La belleza en dichos cuencos fluyó de forma espontánea, resultado de la necesidad, ausente en todo momento del criterio consciente de la imperfección o la perfección ya que los trabajos no tenían ninguna pretensión.

La belleza según Yanagi no puede explicarse ni por las teorías de Okakura con "el arte de la imperfección", ni tampoco por las de Hisamatsu de "rechazar lo perfecto"; la belleza en la ceremonia del té reside en los términos de *musô*, la idea budista de lo sin-forma no cambiante detrás de cada fenómeno, es decir, no está ni en la perfección ni en la imperfección sino en la esfera donde tales distinciones no aparecen, donde no hay ni aceptación ni rechazo, donde lo perfecto está identificado con lo imperfecto. Por esta razón, Yanagi no consideró que la consecución deliberada de esa imperfección sea el camino correcto hacia la auténtica belleza. La diferencia señala diferentes motivaciones.

La belleza que Yanagi describe como irregular, o "aspera" según los maestros del té, implica una belleza que está escondida, y la cual describen los adjetivos: *shibui*, *wabi* y *sabi*

que brotan del fondo del pensamiento Zen, y tienen el sentido de la modestia, restricción e interioridad.

Cada camino tiene una belleza que se esconde en su interior, y es referida como *shibui*. Es la creación que conduce al espectador a sacar la belleza por él mismo. La belleza *shibui* es aquella que hace artista al espectador. Esta cualidad, es la propia de *mu* (el vacío) en su forma exterior.

Yanagi relaciona la cualidad de la belleza de los primeros maestros del té, donde las irregularidades no fueron en modo alguno planificadas con el tipo de distorsión contemporánea 'salvaje' y dependiente. De hecho, puede decirse que el perseguir la libertad ha llegado a las puertas de la limitación de uno mismo.

Esto puede concretarse más en la comparación que hace entre los primeros cuencos del té y los que fueron hechos expresamente para tal fin. El ejemplo es tomado con los cuencos coreanos de Ido y los japoneses de rakú. Los primeros fueron hechos para la vida diaria y sin un esfuerzo deliberado. Los de rakú en cambio, fueron realizados para tal motivo, por consiguiente con un esfuerzo deliberado. La diferencia de las regularidades implica distintas motivaciones: el de las cosas nacidas y el de las cosas hechas. Así, el "Rakú no es realmente libertad sino cautividad, no es realmente "ausencia de conceptualización" sino su resultado."<sup>35</sup>

De esta forma, Yanagi expone el dilema entre la senda del *jiriki-dō*, o la salvación a través del propio esfuerzo, y la del *tariki-dō*, o el abandono en la auto-dependencia o dependencia en la gracia.

### VI.4.4 La belleza y su relación con el oficio y el artista

Para alcanzar ese sentido de la belleza no son suficientes las teorías en las que el objeto y el espectador, o el artista y el objeto se separan como entidades distintas. Porque la total comprensión de la belleza no tiene un carácter del "yo" y el "ello".

Captar este tipo de belleza no es fácil, para lo cual es imprescindible la facultad de la intuición que nos permita mirar los objetos directamente. En ese libre juego no debe haber nada que se interponga entre la persona y el objeto.

La búsqueda y la expresión de esa belleza está orientada a través de la religión propiamente dicha. De este modo, los problemas de la disciplina budista integran también el arte.

Desde el momento en que llegar a ser buda no es algo que pueda conseguir un sólo hombre, el problema estético es visto del mismo modo que la búsqueda del individuo para conseguir un estado no dual o de buda. Este estado no dual es el principal problema de la estética budista, que considera la naturaleza del hombre no dual. La división de las cosas no es natural

y está basada en el engaño humano. Olvidar el problema dualista es la condición para regresar a la casa no dual donde la salvación está prometida.<sup>36</sup>

La diferencia entre lo que en Occidente se entiende por la belleza y lo que se considera desde el budismo, diverge esencialmente. En un sistema donde la belleza es entendida como la antítesis de la fealdad, implica la relatividad de los términos en función del gusto, criterio y épocas, principalmente. Y el budismo establece que sólo en un estado ausente, por ser anterior al conflicto puede haber belleza.

Entre las palabras que se inventaron para diferenciar este tipo de belleza encontramos, *shibui* que sugiere lo austero, ténue y restringido, pero también, quietud, profundidad, simplicidad y pureza. La reticencia es el elemento esencial del sustantivo, *shibusa* que expresa la belleza de la pobreza, la belleza que es sugerida, o en infinita afirmación. Por ello, aquellos objetos que se consideraron "completos" no fueron utilizados para la ceremonia del té.<sup>37</sup>

La palabra *muge*, literalmente, liberación, o "estando libre de impedimento", se refiere a la ausencia del obstáculo que erige la relatividad. Así, liberado de la dualidad aparece la belleza, que es en un sentido u otro una manifestación de este tipo de libertad, que existe en su propia integridad.

Para llegar a la belleza, a buda, se muestran dos caminos: el de la autoconfianza, *jiriki-dô*, y el de la confianza en el poder externo, *tarikidô*. El primero es conocido como "el camino de las penas", por la dificultad que entraña llegar al fin último, es el camino de los artistas, de los que creen en si mismos y estar en posesión de lo infinito, para lo cual es imprescindible la voluntad y la fuerza.

Entre las sectas budistas que abogan por el camino de la obtención de la Iluminación está la doctrina individualista del Zen, que manda a sus discípulos a autodisciplinarse y a confiar en su propia naturaleza inherente hasta que se alcanza ese estado. Su objetivo es la liberación de la dualidad. El verdadero artista es aquel que ha entrado en la esfera donde la lucha de lo feo y bello no existe. Ese estado es descrito por las palabras *buji* (sin acontecimiento) y *bunan* (ausencia de problemas). "...el único camino abierto al artista es el de enfrentarse cara a cara con el no-dualismo en si mismo -y eso significa llegar a ser buda, porque buda no es otro que la encarnación de lo no dual."<sup>38</sup>

La otra vía, es conocida como "la senda fácil" (*ig yô-dô*), es el camino de la gran mayoría, que reconociendo su propia pobreza se apoyan en el poder externo.

La tradición, es la acumulación de experiencia y sabiduría de muchas generaciones. Es lo que los budistas llaman el Poder Dado, un poder que trasciende las individualidades. Ayudados por la tradición, los artesanos pueden producir grandes trabajos con mayor facilidad, cuya belleza no es personal. La belleza de la cerámica de la dinastía Sung es uno de esos ejemplos: en Tz'uchou, gran centro productor de cerámica, los dibujos fueron realizados por jóvenes, en su mayoría pobres, analfabetos y bastantes colocados por imposición. La respuesta a cómo pudo lograrse esa extraordinaria belleza de las piezas ha de encontrarse en

parte, en la naturaleza de los materiales, pero también en una repetición sin fin, condición indispensable para una gran destreza.

La consecuencia de este modo de pensar lleva a considerar que la belleza no es la prerrogativa del genio sino también de los que han escogido el camino de la gracia.

### VI.5 La ceremonia del té

El aprecio del té procede de China. Una serie de consejos y normas se encuentran en el tratado Chia-ching, del período Tang. Posteriormente se convirtió en una moda. Dicho aprecio, entró en Japón durante el período Kamakura. Y fue cambiando paulatinamente basándose en formas más directas y sencillas, pasando a ser la degustación una cuestión de fondo, donde lo principal era la reunión social y la apreciación de los objetos artísticos.<sup>39</sup>

El *Chajin* o el maestro del té, es el ser que accede a la valoración de los objetos como son realmente. Su visión es total, directa, sin ningún medio que la interfiera. Así, pueden comprender intuitivamente el objeto en profundidad. Dicha visión, revela la naturaleza interna del objeto, en si mismo.

Las grandes obras maestras del té, *ô-meibutsu*, son aquellos objetos de los que no se conoce su autor, ni cuando o donde se ejecutaron. De estos objetos puede decirse que son creaciones de los maestros. Sólo la visión de los maestros hizo posible el ennoblecimiento de la existencia de aquellas mercancías ordinarias, abandonadas. Con su percepción crearon espontáneamente y sin prejuicios: "fue su visión la que aportó las reglas y convenciones a la existencia". El 'ver' "les llevó al uso y el usar conduce a una mirada mucho más profunda. Sin el uso no hay una mirada completa, porque nada enfatiza más la belleza de las cosas como su correcta aplicación. A través del uso, por consiguiente, los maestros del té se aproximaron todavía más estrechamente a los secretos de la belleza. Si quiere verse bien una cosa, debe usarse bien."<sup>40</sup>

La belleza también "la experimentaron con la existencia completa. Podemos decir que comprendieron la belleza en acción.(...) Vivir la belleza en nuestras vidas diarias es el camino genuino del té.(...) es el modo de mirar a los utensilios y el código de conducta para manejarlos."<sup>41</sup>

En la ceremonia del té se requiere una mente activa y concentrada; de lo contrario los objetos están muertos. Los objetos en si mismos no pueden ser sinceros si la mente no lo es. La materia y el espíritu son uno en el proceso de la Iluminación. Hasta que los utensilios encuentren a un hombre sincero, no puede decirse que el objeto sea válido. "Darse cuenta de la belleza y practicar la creencia son una y la misma cosa."<sup>42</sup>

El mayor resultado de las artes es el descubrimiento de la ley. El té es el camino para descubrir la ley de la belleza. La ceremonia del té establece un modelo ritual. En el ritual ha de haber lealtad y obediencia a la norma, ya que la perfecta libertad descansa sólo en observarla.

Es en dicha ceremonia donde puede encontrarse el significado más profundo a todas las artes tradicionales. A través de los utensilios, se expresaron aspectos universales de la belleza.

La palabra *shibui* reúne distintos aspectos de la belleza. "Cada persona de acuerdo a su disposición y entorno, sentirá una especial afinidad a uno u otro aspecto." , "...es la opción de abrir las puertas a los infinitos misterios de la belleza."

El adjetivo *Wabi* -delegado por el poeta Bashô- es aquello para el cual todos nos esforzamos, esta idea no puede ser demostrada por el sentido físico. Por el contrario, *shibui* es comunicable a través de la materia. Puede ser demostrada por el color, la forma y el dibujo."

En el análisis que Yanagi hace de los oficios señala que existe una confusión en la dirección seguida por los maestros del té a la hora de apreciar los auténticos oficios. Esto es: en la libertad de su *intuición creativa*. Según su opinión, el proceso se empezó a deteriorar sobre el periodo de Kōbō Enshū (1579-1647), y ha continuado hasta la actualidad.

Con todo, el camino del té ha dejado constancia del modo de apreciación directo e intuitivo de los objetos. Con esa visión es posible seleccionar hoy nuevos utensilios para la ceremonia y señalar el camino de la existencia moderna: "No hay necesidad de continuar con las viejas proporciones y la estructura de las habitaciones del té y las cosas que ellos usaron. Es precisamente tal libertad la que enseñaron los antiguos maestros." <sup>43</sup>

### VI.6 La estética Zen

El Zen aparece en China en la dinastía T'ang y continúa en los periodos Sung y Yüan. En Japón esta filosofía discurrirá desde el periodo Kamakura hasta principios del periodo Edo.<sup>44</sup>

Shin'ichi Hisamatsu, en su libro *Zen and the Fine Arts*<sup>45</sup>, ha señalado que las características de simetría o simplicidad, no se identifican por sí mismas con el Zen y dicen muy poco del rigor con que se manifiesta esta forma cultural. Esta estética debe ser descrita en los términos de una filosofía, cuyos rasgos esenciales conocidos como las siete características, forman una unidad completa e indivisible.

La atracción que sentimos por un objeto Zen- tal y como lo describe Hisamatsu- "no es el resultado de la curiosidad casual o el interés por la novedad, sino un resultado de la expresión de algo muy profundo, algo que es fundamental a la existencia humana; principalmente, nuestra

Verdad -o sin Forma- Uno mismo. <sup>146</sup>De esta forma, difiere en esencia de todas aquellas teorías que separan el arte y el uso.

La cuestión no es vista por el grado de destreza que exhiba un objeto sino de la libre autoexpresión del sujeto creativo, de como: "el Uno mismo sin Forma se expresa a si mismo." <sup>147</sup>

Eso que es llamado *Sin Forma* no significa carencia de forma, aunque incluya su significado, sino la verdadera autoconsciencia.

Este tipo de forma, se explica en el estado en el que no hay forma ni física ni mental. Pero aunque la mente no posea una forma especial, tampoco se puede decir que carezca de forma, porque las ideas son aquí vistas como formas, entendido esto, al poder ser diferenciadas y definidas, lo cual es, en cierto sentido, considerado como formas mentales o ideológicas. Sin embargo, "hay una mente que puede considerarse que no tiene forma: que es llamada normalmente la autoconsciencia. Ser consciente de si misma es lo que se llama "uno mismo". "Ahora bien, en el momento en que la autoconsciencia sea tratada objetivamente, como materia de estudio (psicología) deja de ser autoconsciencia para convertirse en objeto. Mientras la mente común está limitada y definida tiene forma, la mente como autoconsciencia no tiene tal forma. Está en cada aspecto más allá de la forma, más allá de la definición. La verdadera mente, en uno mismo niega y elude, por tanto, la definición y objetivación." <sup>148</sup>

Esta autoconsciencia está limitada por la confrontación entre "una autoconsciencia sin forma que se opone a otra autoconsciencia sin forma. Dicha autoconsciencia contiene una distinción y oposición entre si misma y los otros." "la autoconsciencia es extremadamente pluralista...Pero aquí la autoconsciencia es siempre una particular autoconsciencia bastante diferente de las otras. En este sentido, siento que esta distinción constituye el núcleo central de todas las distinciones..."

Ahora bien, "la ausencia de forma en el Zen no se refiere incluso a la ausencia de forma de la autoconsciencia. Porque mientras puede decirse que esta autoconsciencia tiene forma, la Autoconsciencia del Zen existe completamente sin forma. Aún no hay forma en la materia, la mente o la autoconsciencia. Desde los incipientes días del Zen esto es lo que se ha descrito como la Ausencia de forma." <sup>149</sup>

El problema de aquello que no tiene forma es aquél que establece que donde no hay forma no hay existencia. Lo cual implica la necesidad de buscar una forma de existencia en la que pueda existir la no existencia. "la ausencia de forma en el Zen no es el concepto de existir sin forma, sino más bien la "realidad" de Uno mismo que existe sin Forma. Esto es la verdad o Uno mismo sin Forma que llamamos Zen." <sup>150</sup>

El como llegar a este estado es sólo conseguido a través de este *Uno Mismo*, sin distinción de lo interior y lo superficial, o lo interno y lo externo porque en esta dualidad existe la restricción. Así se habla de *satori* como el "Uno mismo sin Forma o la Autoconsciencia: es sólo con el Despertar que dicho Uno mismo hereda la existencia. Satori significa: el Despertar a -y por consiguiente existir- el Uno mismo sin Forma." "...satori es una actividad muy diferente de la intuición, creencia, conocimiento intelectual, o sentimiento emocional, el cual

se obtiene usualmente con las religiones comunes. Para alcanzar el satori, el que lo alcanza y lo alcanzado no son dos sino uno, esta "única" existencia es lo que es Original."<sup>51</sup>

Tal y como es entendido, el estado al que nos mueve el Zen, y por tanto, el budismo, no es de trascendencia ni de inmanencia sino de *presencia*. "...esta presencia significa que no hay distinción temporal del pasado, presente y futuro. Así buda no existe en ninguna particular división de tiempo, o en términos espaciales, buda no habita en ningún lugar.(...) La Propia Verdad existe "aquí y ahora"."<sup>52</sup>

El estado de *presencia* que describe Hisamatsu es la idea del vacío conceptual: "El Sujeto Fundamental (Fundamental es la raíz activa)es la Nada Absolutamente;(...) no puede estar quieto sino existir activo constantemente." "Respecto a su actividad, el Sujeto Fundamental que es Nada Absolutamente es también el Sujeto Fundamental que es Activamente Nada."

A través de la actividad viene a tener forma, aunque esto sólo se puede decir cuando se trata de la forma verdadera, y no de la forma simple que no procede de la libertad sino de su dependencia en ella. "Careciendo de esta libertad, la forma se revela exclusivamente de forma a forma. La forma que constituye la actividad del Uno mismo sin Forma, sin embargo, es la forma de la No Forma. Para este tipo de forma sin forma, el Zen tiene el término de "maravillosa existencia" "Que significa: "existencia y no existencia: Aquí la existencia nunca permanece estática, sino que es constantemente una en la Ausencia de Forma. Así pues, ese Uno mismo sin Forma se caracteriza como el Verdadero Vacío,...que a diferencia de la existencia común, es a la vez existencia y no existencia."<sup>53</sup>

En este sentido la expresión Zen: "los sauces están verdes y brillan las flores", significa conseguir '*Despertar*' a la existencia en el sentido más completo; el de esa raíz activa de la Nada Absoluta, que ha sido alcanzada por la libertad desde lo que tiene forma.

La nada tal y como se ha expresado no supone la simple no existencia o negación sino la de la vida en la que el hombre puede volver a su origen o al Sujeto Fundamental que es la Nada Activa para convertirse en el Mismo Absoluto Sin Forma, y es "en la expresión artística de este Sujeto Fundamental que es Absoluta y Activamente Nada cómo se desarrolla la creación del arte Oriental".<sup>54</sup>

### VI.6.1 Las siete características del Zen

Las siete características fundamentales del arte Zen constituyen una vía auténtica para la comunicación artística, junto a la reflexión y significado interior. Estas son: la asimetría -fukinsei-, la simplicidad -kansó-, el encuentro con la esencia de las cosas de forma generosa y sin preocupación -kokó-, la actuación creativa y espontánea y sin dobleces -shizen-, la expresión de lo infinito por lo no representado -yūgen-, la resistencia al mundo pero sin su abandono -datsuzoku- y finalmente el silencio puro y sin ruido -seijaku-. Para entender las

características de las cerámicas utilizadas dentro de este marco de pensamiento hay que comprender el rigor, la disciplina y el ascetismo de la doctrina Zen.

### La asimetría

Lo asimétrico, lo irregular, lo desequilibrado, lo tortuoso o la negación de las reglas son adjetivos que evitan la expresión de lo perfecto. La diferencia fundamental radica en que se entiende por defecto. Muchas de las representaciones artísticas han tendido a representaciones simétricas por identificación de lo simétrico con lo perfecto. En este sentido, el defecto se entiende como la negación de la perfección.<sup>55</sup> Pero en el Zen, en cambio, la forma perfecta, en tanto como tiene forma ha de negarse.

Se niega la perfección de la forma porque se considera que no es la perfección verdadera. La imperfección de la que habla Hisamatsu es la perfección de la forma no explicada o mejor, de la expresión de la forma que ha sido negada. La asimetría, es la manifestación de la No-forma, como la negación de la adherencia a cualquier perfección de la forma. Es la manifestación natural de "la existencia maravillosa", que es la característica de la asimetría.

Concluyendo, "la perfección de la forma negada" es la verdadera perfección.

### La simplicidad

La simplicidad o la carencia de complejidad se manifiesta en la Autoexpresión del Uno Mismo Sin Forma y en aquello expresado por la Autoexpresión.

La simplicidad tiene algo en común con lo ingenuo y el abandono. Y no es algo que desaparezca con la complejidad del color o de la forma: "Mientras la No Forma es así, la forma más simple, el no color es, igualmente, el color más simple; y lo que es simple en el sentido de no tener color no puede ser nada más que el Uno mismo sin Forma. Cuando este Uno mismo sin Forma se expresa a si mismo, expresa, en esa autoexpresión, mucha Simplicidad. Esta Simplicidad, entonces, no está sólo en el trabajo donde se expresa a si misma, sino que se encuentra también en lo que está expresado."<sup>56</sup>

### Austeridad Sublime

La tercera característica significa haber conseguido eliminar el sentimiento sensual, emanciparse a los sentidos y penetrar en la esencia.

La razón no es independiente totalmente de la sensualidad hasta que se ha emancipado de los sentidos. Esto es realizado por el *Uno mismo sin Forma*, así es como aparece la Austeridad Sublime.

Esta característica no puede alcanzarse cuando existe debilidad o inmadurez porque no es posible llegar al corazón de las cosas. La desaparición de la sensualidad significa mostrar el esqueleto, rehusando constantemente a su envoltura. Lo que significa haberse adelantado

a la propia vida. Ser experimentado y tener las características del Uno mismo sin Forma significa: ser "antiguo y gracioso" (sabi), o tener una "pobreza que sobrepasa a la riqueza (wabi).

#### La naturalidad

También caracterizada por las expresiones de *no-mente* o de *no-intento*, naturalidad o naturaleza espontánea quiere decir no ser artificial, no forzar el curso de las cosas porque todo lo que ha sido hecho de forma obligada no tiene verdadera belleza.

Se entiende que la verdadera belleza deviene naturalmente, como en *samândhi* donde la naturaleza no aparece tensionada o forzada ya que esto no sería verdaderamente original, emerge de la negación de lo ingenuo, la naturalidad accidental o la intención consciente. Esta naturalidad no se encuentra en los objetos naturales o en los vivos. Es el resultado de un intento creativo total. Aparece cuando el artista entra minuciosamente en lo que está creando, donde ningún esfuerzo consciente, ni distancia entre los dos permanece.

#### Profundidad sutil

La quinta característica determina que nada hay tan profundo como la profundidad del *Uno Mismo Sin Forma*.

La ejecución del trabajo ha de llevarse a cabo con contención, atracción y distinción. De tal modo, que se pueda imaginar una profundidad de contenido y nos haga sentir infinitas reverberaciones. Algo que no es posible en lo pintado minuciosamente donde todo está explícito.

La profundidad, o la obscuridad que emerge de ello ha de conducir a la serenidad y la calma, esa es la de la habitación del té, que evita la distracción y conduce a la serenidad de la mente en una atmósfera sosegada. Se diferencia consecuentemente de ese tipo de profundidad del budismo exotérico, que relaciona la obscuridad con el abismo, el miedo, el hechizero, y todo aquello relacionado con la destrucción.

#### Libertad desde lo accesorio

Significa llegar a la libertad desde el hábito, la fórmula, lo convencional, las reglas. Accesorio es todo aquello que concierne a la actitud y al concepto que está sujeto y confinado en la mente. Siendo por ello, la libertad racional una falsa libertad al no estar el *Uno Mismo Sin Forma* limitado a una simple forma.

La *regla de la no regla* constituye una característica vital, también llamada *libertad sin restricciones*. Es decir, aquella que se establece a sí misma.

### La tranquilidad

También conocida como *sin agitación* o *puro silencio* difiere del sentido corriente que se aplica al término: de no ser molestado por nada que pueda estimular los sentidos. Pero incluso en este estado la mente está en acción. Cuando nada turba la mente existe la verdadera libertad desde la inquietud, ausente totalmente del *Uno Mismo Sin Forma*.

Dicha serenidad no es algo objetivo. "Solo por existir el Sujeto Fundamental puede uno ser libre desde la inquietud en todas las situaciones."<sup>157</sup>

### VI.7 El cuenco Kiezaemon Ido

Las tres principales procedencias de los cuencos para la ceremonia del té son: Corea, China y Japón. Los maestros del té, sitúan en primer lugar los de Corea. Y entre sus muchas variedades destaca la conocida como *Ô Ido*, o el gran *Ido*. El que más sobresale es el llamado *meibutsu Ô Ido*. De los dos registrados con ese nombre, el más fino se conoce como *Kiezaemon Ido*.

Los comentarios y expectativas que cuenta Yanagi, antes de conocer el cuenco conocido con este nombre, se basaron en probar cuál sería la mirada de los maestros del té, y en comprobar su propia percepción. Después de haberlo visto, lo encontró tan simple que: "no podría haberse imaginado una cosa más ordinaria. No había ni rastro de ornamento ni de cálculo. Sólo un cuenco coreano de comida, un bol, además, uno que cualquier hombre pobre habría usado diariamente -la loza más común.

Una cosa típica para su uso; casi sin valor; hecho por un hombre pobre; un artículo sin el sentido de lo personal; usado sin cuidado por su propietario; comprado sin orgullo; algo que cualquiera podría haber comprado a cualquiera en cualquier parte. Esa es la naturaleza de ese bol... La forma no revelaba ningún pensamiento en particular: fue uno de muchos. El trabajo había sido rápido; el repasado era desigual, hecho sin esmero;..., pero a nadie le importaba."<sup>158</sup>

La belleza del cuenco *Kiezaemon Ido* reside en todas sus características naturales: de sencillo, no turbulento, no calculado, inofensivo, honesto, natural, inocente, humilde, modesto, sumiso, austero. El cuenco no estaba inspirado en las teorías de la belleza o en rasgos personales y esfuerzos conscientes. Respondía a la expresión: "nacieron no se hicieron". El análisis de su forma, su volumen interno, las huellas de los dedos, el borde, el color del agua y el té en su interior, el grosor de las paredes, son de tal sencillez que los signos de su deformación son el resultado de su manipulación o del proceso.

En este tipo de percepción, de experiencia y de conocimiento basaron los maestros del té las siete reglas: "Ellos no hicieron propias las leyes de la belleza. Las leyes existen en una

esfera que trasciende lo propio y la posesión. Las leyes son el trabajo de la naturaleza, no el producto de la ingenuidad humana.'<sup>59</sup>

De esta forma Yanagi compara entre aquellos artesanos que realizaron su trabajo basándose en la tradición y sin esfuerzo consciente, y aquellos cuencos japoneses que eran realizados con el esfuerzo consciente de todas las características que habían sido señaladas por los maestros. Lo que hizo que el énfasis en algunas características, como la deformación, resultara deliberada y por ello, forzada en su apariencia. Este es el sentido por el que Yanagi afirma que : "La producción fue envenenada por la apreciación."<sup>60</sup>

### VI.8 El sentido de una artesanía

Si habíamos apuntado el hecho de que la cerámica como oficio se encontraba separada de la máquina, y en consecuencia, la vía del diseño, próxima a los ritmos, actividad y construcción de sus estructuras, disenta por completo de su sistema, dejando inevitablemente su integración en la independencia artística. La transición de un espacio artesanal al artístico renació bajo el pensamiento oriental y estética, apoyado por las exposiciones, conferencias y libros que Hamada y Leach propagaron.

El problema de los oficios, tal y como es visto por Yanagi, y en relación al sentido budista de la belleza, está garantizado principalmente por la característica del artista: su individualidad. De ahí que su discurso esté orientado a hablar del tipo de belleza de los oficios y a considerar por qué hay que volver a ellos.

A través de dichos análisis Yanagi estableció su propia teoría para solucionar un problema que parte del conocimiento.

La diferencia esencial entre el artista y el artesano es su carácter individualista, hasta entonces desconocido en el artesano. Su interferencia en el desarrollo del oficio, hizo variar el discurso hacia la elección de propuestas más adecuadas.

El problema de la elección individual sitúa la personalidad anterior a la práctica, y, consecuentemente, la destreza técnica no sigue su discurso natural sino que está obstaculizado por ella; de esta forma, los resultados diferirán en gran manera de lo hasta entonces conocido. Es decir, el artesano, que formaba parte en el engranaje del oficio de una forma inconsciente, produciendo trabajos de una gran destreza técnica, en una dinámica natural, cambia su producción bajo unas nuevas condiciones, pero, con el consiguiente deterioro de las destrezas y técnicas tradicionales desvirtuadas por otros valores. Este factor irrumpe en la cantidad y en la calidad de las piezas, una divergencia técnica en el carácter del oficio, o en el cómo se usa una determinada técnica. De ahí, que el tiempo de ejecución de las piezas y el precio de

las mismas sea también sustancialmente distinto.

Volviendo a la distinción de los dos caminos para la lograr la Iluminación, o en nuestro caso, la correcta identidad del objeto, hay que recordar, que la complejidad del "camino de las penas" implicaba una inmensa dificultad en la que todos no conseguían finalmente llegar a su propósito. La consecuencia de escoger el camino de la individualización para la inmensa mayoría de artesanos obtuvo una respuesta vacía por la pérdida de la propia identidad tradicional y la necesidad del cambio, colocando el problema en su dimensión máxima.<sup>61</sup> Esto podría explicar una deficiente realización práctica y técnica, una confusión de los valores propios del oficio, y una necesidad romántica de novedad que están muy por debajo de las características de la belleza en que se basaron los antiguos maestros Zen.

Si la práctica y técnica del oficio no es usada por el artesano como el medio para conseguir un resultado de calidad, y si no existe en ese artesano-artista la voluntad y claridad mental para llegar a la realización artística, los resultados que obtenga serán pobres y débiles, aparte de que su desgaste será inútil, al ignorar el sentido del uso, los valores técnicos y los criterios personales.<sup>62</sup> De ahí que Yanagi afirme que: "La artesanía no debe estar impedida por el individualismo."

El dilema enfrenta la belleza con la utilidad en la que se basan los oficios y el producto cerámico resultante de la colisión entre los valores de la tradición y la individualización del artista.

La sustitución del valor de uso por el de la artísticidad ha producido en los oficios una búsqueda de soluciones. Yanagi consideró necesario para el arte popular volver a un sistema de gremios, punto en el que se aproximó a la visión de Morris: "Los gremios y los oficios fueron inseparables. La belleza de los oficios fue el resultado de la cooperación entre los artesanos." Los gremios son: "Asociaciones para la ayuda mutua y proteger el orden. El orden implica la moralidad básica. La moralidad garantiza la cualidad de los productos. Da al trabajo su carácter, garantiza la artesanía, y rechaza vender trabajos mal hechos."<sup>63</sup>

Yanagi distinguió entre los distintos tipos de oficios: el popular, basado en una realización no consciente de los objetos, no están firmados, son baratos y se fabrican en cantidad. El individual, son aquellas piezas hechas para unos pocos, son escasas, de elevado coste y están firmadas. El industrial, que son productos realizados por las máquinas en grandes cantidades y son baratos. Y finalmente, los oficios aristocráticos, cuyo acento recae en la dificultad técnica y el refinamiento, son productos escasos y caros.

De entre ellos, el que tiene más carácter de oficio es el popular porque sus productos son fabricados por una comunidad para toda la sociedad.

La belleza la expresó en función del oficio: "La belleza que está identificada con el uso. Es la belleza nacida del uso. Aparte del uso no hay belleza en el oficio. Por consiguiente, las cosas hechas que no hacen frente al uso o que ignoran la utilidad apenas puede esperarse que

contengan este tipo de belleza." "La belleza del arte popular es del tipo que proviene de la dependencia en el Otro Poder. El material natural, el proceso natural, y un corazón receptivo-Son los ingredientes necesarios para el nacimiento del arte popular."<sup>64</sup>

Entiende por uso la indivisibilidad de la mente y la materia. Usar es la actividad que completa el objeto. De ahí, señaló dos de las características esenciales de la cerámica tradicional: el uso y la intimidad. También indicó como la tradición constituye el factor más sólido en el que se apoya el artesano, mucho más que el individualismo del artesano-artista, cuyos trabajos "no son deseados principalmente por ser sólo vasijas sino por exhibir una delicada sensibilidad o la fuerza de la personalidad del fabricante..." El artista-artesano es desbancado por el artesano popular porque "la belleza individual" es más pobre que la belleza que trasciende a lo individual." Y porque "...mientras el artista individual está tan frecuentemente arropado en si mismo y su expresión va en contra de las leyes de la naturaleza. Esto también puede ser explicado por el hecho que el poder de lo individual es más débil que el de la tradición."<sup>65</sup>

En medio de estas tensiones, muchos de los productos cerámicos en los que ha intervenido el factor de lo personal ha dado objetos poco útiles, decorativos, escasos y caros. Distanciándose del uso diario y de la necesidad, de la sociedad por el coleccionista y por los entendidos.

VI.9 NOTAS

<sup>1</sup>. Recuérdese que la originalidad señalada por Ruskin partía de la correcta utilización del medio, no del deseo de singularización o el desafío.

<sup>2</sup>. La situación descrita por Leach denuncia la posición general del ceramista común ``que sin poseer un conocimiento sensible de su arte ni de las buenas normas, derivadas de la tradición, es incapaz de crear, no digamos ya obras maestras, sino de producir siquiera trabajos intrínsecamente correctos.`` B. Leach, *op. cit.*, p. 1.

<sup>3</sup>. Leach se formó artísticamente en Occidente, y en su estancia en el Japón, a donde fue con el propósito de enseñar, continuó su aprendizaje artístico a través de la cerámica que fue aprendida, junto a su amigo Ken Kichi Tomimoto, por Ogata Kenzan, el sexto maestro cerámico de una de las más conocidas estirpes de ceramistas tradicionales japoneses, en una línea de tradición de 250 años. Bernard Leach, *A Potter's Book*, (1st. 1940), London, Faber & Faber, 1988, p. xiv.

<sup>4</sup>. B. Leach, *Manual del ceramista*, (trad. de E. Sala), Barcelona, Blume, 1981, pp. 22-3.

<sup>5</sup>. *Ibidem*, p. 35.

<sup>6</sup>. *Ibidem*, p. 36.

<sup>7</sup>. El primer tratado sobre cerámica encontrado es el de Cavaliere Cipriano Piccolpasso, que consta de tres manuscritos, conocido como *Li Tre Libri Dell' Arte del Vasaio*, publicado en Londres por Curwen Press, en 1934.

<sup>8</sup>. B. Leach, *op. cit.*, p. 37

<sup>9</sup>. B. Leach, *A Potter's Book*, London, Faber & Faber, 1988, p. 19.

<sup>10</sup>. *Ibidem*, p. 20.

<sup>11</sup>. B. Leach, *op. cit.*, 1981, p. 34.

<sup>12</sup>. *Ibidem*.

<sup>13</sup>. *Ibidem*, p. 42.

<sup>14</sup>. *Ibidem*, p. 37.

<sup>15</sup>. *Ibidem*, p. 31.

<sup>16</sup>. *Ibidem*, p. 28.

<sup>17</sup>. Fórmula creada por Victor Coussin en 1818. Reclamaba la independencia del arte. La libertad total, al margen de su utilidad y servicio; momento éste, en que perdía su verdadero fin: la expresión de lo bello.

<sup>18</sup>. Cardew fue el primero de una larga lista de ceramistas notables que estudiaron con Leach en el estudio de St. Ives. La influencia oriental puede vislumbrarse en sus escritos muy acordes a la ideología del maestro. No así, su cerámica. Leach estuvo principalmente interesado en el arte de Midlands de los siglos XVII y XVIII, mientras Cardew lo estuvo por el redescubrimiento de los valores locales en el estilo del engobe de Devon. ``Fue el único ceramista importante de entreguerras que estuvo mínimamente influido por la cerámica oriental.`` Paul Rice, *British. Studio. Ceramics: in the 20th Century*, 1st., Barrie & Jenkins, London, 1989, p. 44.

<sup>19</sup>. Cuando Leach llegó a Inglaterra, tenía un amplio conocimiento de las técnicas y procesos orientales y experiencia como ceramista: "una gran ventaja sobre la enseñanza inadecuada de la cerámica impartida por los colegios de arte." Paul Rice, *British Studio. Ceramics: in the 20th Century*, 1st., Barrie & Jenkins, London, 1989, p. 26.

<sup>20</sup>. Kenneth R. Beittel, *Zen and the Art of Pottery*, 1st., New York-Tokyo, Weatherhill, 1989, p. 28.

<sup>21</sup>. Staite Murray (1881-1962) formado primeramente como pintor, cuando se interesó por la cerámica tenía las ideas artísticas muy claras. Fue el único de los alumnos de Leach que no estuvo atraído por las piezas propiamente utilitarias. Su influencia fue mayor como profesor de cerámica en el Royal College of Art, donde fue director del departamento de cerámica, en 1925. Desde ahí pudo influir a una nueva generación de ceramistas, Entre sus alumnos más notables destacan: Samuel Haile y Henry Hammond. Emmanuel Cooper, *Hª de la cerámica*, Ceac, Barcelona, 1987, p. 180 y AAVV, *Potters on Pottery*, Evan Brothers, London, 1976.

<sup>22</sup>. Kandinsky fue el creador de un modelo, realizado en 1922 para la fábrica de Leningrado. Dicho modelo fue manufacturado en 1972, con una tirada limitada de 190 ejemplares, para el estudio Haviland. Malevich fue el responsable de un conocido diseño de cafetera y taza usado para la fábrica Imperial de Porcelana, nacionalizada en 1917. Bogler produjo modelos y formas en la fábrica de gres de Velten-Vordamm en el periodo de 1925-6. Tamara Preud & Serge Gauthier, *op. cit.*, pp. 60-63.

<sup>23</sup>. Conferencia pronunciada por Bob Rogers, (director del departamento de volumen en la escuela Loughborough de Inglaterra), en la *Craftsmen Potters Association*, en julio del 1974. Y que fue continuada en el artículo: "Reflections on Freedom and Ceramics", *Ceramic Review*, n° 32, 1974.

<sup>24</sup>. Bernard Leach, *Belief and Hope*, Saint Ives, Council, 1968, p. 4.

<sup>25</sup>. Rosanjin viajó a los Estados Unidos en 1954. Fue una de las figuras más representativas de la estética oriental, y realizó una serie de piezas que expuso en el Museo de Arte Moderno y la galería Grace Borgenicht de Nueva York. Su perspicaz visión del problema que indirectamente Leach había planteado, junto con su temperamento le hizo legendario.

<sup>26</sup>. Cit. por Gark Clark, *op. cit.* p. 101, de la transcripción de una conferencia dada el 10 de Abril, de 1954, en Mills College, Oakland, California, (Trad. by N. Yamamoto)v., Sidney Cardozo, "Rosanjin", *Craft Horizons*, Apr, 1972, p. 65.

<sup>27</sup>. Yanagi, fue discípulo y amigo de Daisetsu Suzuki, cuyos libros hicieron conocido el budismo en Occidente durante la última mitad de siglo. Sobre estos escritos Yanagi extrajo la primera estética del arte occidental. B. Leach, "Introducción", *Sōetsu Yanagi, The Unknown Craftsman: A Japanese Insight into Beauty*, 2ª ed., Tokyo, Kodansha International, 1978, p. 87.

<sup>28</sup>. Que más de uno no ha dudado en calificar como pseudoartístico.

<sup>29</sup>. Principalmente: *The Way of Craftsmanship*, 1927, *The Kiezaemon tea-bowl*, 1931, *Crafts of Okinawa*, 1939, *Seeing and Knowing*, 1940, *The Buddhist Idea of Beauty*, 1952 y *Towards a Standart of Beauty*, 1954.

<sup>30</sup>. Estas ideas han marcado consciente o inconscientemente un discurso de los oficios hasta nuestros días, de espaldas al movimiento artístico.

<sup>31</sup>. Desde la Restauración Meiji, las ideas occidentales han tenido tal efecto que se han alzado los productos extranjeros como la máxima nota de progreso, dejando de lado lo tradicional considerado como viejo. S. Yanagi, *op. cit.*, p. 104.

<sup>32</sup>. *Ibidem*, pp. 109-112.

<sup>33</sup>. *Ibidem*, p. 116. Sobre el motivo Susanne K. Langer ha afirmado que: "Las formas fundamentales

que se presentan en las artes decorativas de todas las edades y razas -por ejemplo el círculo, el triángulo, la espiral, las paralelas- son conocidos como motivos del diseño. En sí mismos no son "obras", ni siquiera ornamentos, pero se prestan para la composición y por lo mismo son incentivos para la creación artística. La palabra motivo expresa esta función: los motivos son artificios organizantes que incitan la imaginación del artista, y así "motivan" la obra en un sentido perfectamente ingenuo. La empujan hacia adelante y guían su progreso.", S. Langer, *Sentimiento y Forma*, Méjico, Universidad Nacional Autónoma de Méjico, 1967, p.69.

<sup>34</sup>.El raku es un tipo de cerámica dedicada a la ceremonia del té y sus formas se limitan a las utilizadas en dicha ceremonia.

<sup>35</sup>.S. Yanagi, *op. cit.*, p.125.

<sup>36</sup>.Yanagi concreta el concepto budista en su diferencia, principalmente del cristianismo, en que no asume el papel dual de creador y lo creado, o la independencia de Dios respecto del hombre. En este sentido, buda no es un creador, sino el hombre que llegó a la Iluminación, con lo cual, cualquier hombre puede alcanzar ese estado. Dicho sentido, no puede ser considerado una religión propiamente dicha, ni monoteísta, ni politeísta.

La crítica que se suele hacer al budismo está referida a la representación de deidades, éstas han de ser vistas como las "manifestaciones de la enorme gloria de la Ley: ellos deben estar conectados a los rayos del sol, radiando en todas direcciones". S. Yanagi, *op. cit.*, p.127.

<sup>37</sup>.S. Yanagi, *op. cit.*, p.149.

<sup>38</sup>.*Ibidem*, p.144.

<sup>39</sup>.El pabellón del té recrea un espacio diferente de lo cotidiano, recogiendo diversos aspectos de las viviendas de los campesinos. Se encuentra enclavado en un jardín, cuyos principales elementos recuerdan la soledad de la montaña, se compone de: rocas, musgo, agua y el camino de entrada, principalmente, cuyo sentido era romper todo vínculo con el exterior.

<sup>40</sup>.S. Yanagi, *op. cit.*, p.178.

<sup>41</sup>.*Ibidem*, p.179.

<sup>42</sup>.S. Yanagi, *op. cit.*, p.188.

<sup>43</sup>.S. Yanagi, *op. cit.*, p.213.

<sup>44</sup>.Sobre esta filosofía se han escrito distintas versiones. Entre ellos: Okakura Tenshin (1862-1913) enfatizó la asimetría como la característica distintiva. Bruno Taut (1880-1938) destacó la belleza y la simplicidad como sus rasgos principales. Ernest Fenellosa (1853-1908) destacó la influencia Zen en el arte chino y japonés.

<sup>45</sup>.Shin'Ichi Hisamatsu, *Zen and the Fine arts*, (Tra. by Gishin Tokiwa), Otowa, Kodansha International, st. edition, 1971.

<sup>46</sup>.*Ibidem*, p.19.

<sup>47</sup>.*Ibidem*.

<sup>48</sup>.*Ibidem*, p.46.

<sup>49</sup>.*Ibidem*, p.47.

<sup>50</sup>.*Ibidem*, p.48.

<sup>51</sup>. *Ibidem*, p. 49.

<sup>52</sup>. *Ibidem*, p. 50.

<sup>53</sup>. *Ibidem*, p. 51.

<sup>54</sup>. *Ibidem*, p. 53.

<sup>55</sup>. *En el budismo, se considera a buda como la perfecta forma de ser, por ello su representación es tan cercana a la perfección como es posible.*

<sup>56</sup>. *Shin'Ichi Hisamatsu, op. cit., p. 55.*

<sup>57</sup>. *Ibidem*, p. 59.

<sup>58</sup>. *Ibidem*, p. 191.

<sup>59</sup>. *Ibidem*, p. 194.

<sup>60</sup>. *Ibidem*.

<sup>61</sup>. *Una crisis del medio cerámico, que la falta de valoración afecta tanto a la artesanía como al arte, pero sin dicha crisis, no hubiera sido posible toda su reestructuración y reconocimiento a que la cerámica está hoy siendo sometida.*

<sup>62</sup>. *Esta sería una explicación de esas formas que conservan el carácter de contenedor pero que su uso no es posible por la reducida dimensión del cuello y boca, y que llamamos decorativas porque además de no tener función, su relación con la realidad se orienta tan solo al adorno.*

<sup>63</sup>. *S. Yanagi, op. cit., p. 208.*

<sup>64</sup>. *Ibidem*, pp. 197-200.

<sup>65</sup>. *Ibidem*, p. 199.

DE  
LO  
ARTESANO  
A  
LO  
ARTISTICO



### VII.1 El final del virtuosismo

Cuando Leach regresó del Japón en 1920, se llevó consigo al ceramista Shōji Hamada<sup>1</sup>, juntos propagaron unas ideas espirituales de una estética radicalmente opuesta a la concepción occidental. El deseo de Leach, de la "integración" de Oriente y Occidente condujo a una inseparabilidad de la estética zen y la herramienta del torno. Pero antes, habrían de encontrar los problemas propios de una tradición artesana que sólo estaba preocupada por los recursos técnicos, el virtuosismo y el deslumbramiento.

Después de llegar de Oriente, "continuamos buscando la calidad en un sentido que no era reconocido en Inglaterra en ese momento- pareció como un fracaso, como un material malo. Lo difícil, blanquecino, y transparente parecían ideales. Nosotros trajimos de Oriente, Hamada y yo, un nuevo concepto de la calidad en los vasos- de texturas, de colorido firme.

Aplicamos en las piezas una apreciación de la naturaleza, de los efectos naturales, de los materiales puros. La calidad cerámica estaba asociada, hasta el momento, con la pureza, con un excesivo refinamiento, y cambiamos el concepto victoriano del buen gusto."<sup>2</sup>

Esta era la visión Yanagi en relación a la exposición que realizó Hamada en la galería londinense Paterson, en 1931: "hasta el momento, casi todos los ceramistas modernos han empleado su talento en la técnica. Vidriados raros, nuevos colores, y novedades formales han sido sus principales objetivos; la mayor ambición ha sido hacer algo que nadie haya hecho y que nadie pueda hacer. Les ha parecido que no hay mejor forma de sorprender al mundo. Pero, ¿por qué se quiere sorprender al mundo?.

Hamada, por el contrario, lo reconoció casi desde el principio, y la convicción ha aumentado a través de su carrera; la belleza no puede nunca obtenerse mediante la sofisticación de la técnica, porque la belleza es confianza y verdad. Rechazando la insinceridad y el exceso de refinamiento de una destreza exclusivamente técnica, ha ido a los tres orígenes donde lo sano es inherente al nacimiento de la belleza; y aunque esos orígenes pueden parecer muy caseros y sencillos (y lo son verdaderamente, y a causa de esa extrema simplicidad la mayoría de los artistas ceramistas modernos no lo entienden), sin embargo, el camino escogido por Hamada llegará un día en el que sea considerado como el principio de un renacimiento en el arte del ceramista individual. Primero, ha reconocido que la belleza de la cerámica es casi completamente dependiente de la calidad del material. Esto debería ser, verdaderamente, una convicción fundamental de cada ceramista. La mayoría de ellos, sin embargo, abusan de los materiales por el esfuerzo de una elaboración rutinaria, de refinamiento y terminan haciendo productos sin ninguna consideración orgánica, entre la forma y el material. Son muy pocos los que entienden que la belleza de la cerámica está principalmente en la belleza de los materiales. Prefieren confiar en su propia destreza y conocimiento técnico en lugar de las cualidades naturales del barro."<sup>3</sup>

Para Leach el nuevo concepto encontró la dificultad técnica de los nuevos materiales: "Fue durante aquella década de los veinte cuando luchábamos por encontrar los materiales adecuados y conectar con el pueblo. Fue difícil con el público. Habían estado condicionados por unos valores establecidos durante la revolución industrial. El problema era que el hombre se había separado de su propia cultura, el alfarero de su material -el barro se había refinado en algo llamado pasta,...; Lo que nuestra cerámica trajo de oriente fue diferente. Era una apreciación de las diferentes texturas y la asimetría."<sup>4</sup>

Así pues, la mera forma de entender y trabajar los materiales era distinta y contraria a las expectativas victorianas de: "lo raro, caro, detallado, coloreado brillantemente, extravagante, lejos de las normas de la vida -allí, los vicios eran evidentes, el orgullo, la envidia y todo lo demás."<sup>5</sup>

Leach estuvo influido por la cerámica coreana Yi, la china Sung, el engobe y la cerámica medieval inglesa, las primeras formas de la dinastía Ming, la cerámica persa, precolombina, Delf y también la japonesa.<sup>6</sup> Pero su forma de apreciar y concebir la cerámica era esencialmente japonesa.<sup>7</sup>

La actitud oriental se identifica perfectamente en su frase: "el hombre es la cerámica". Su obra, no estuvo condicionada por "la expresión de la belleza por la belleza, sino la belleza por la vida. La utilidad y la belleza eran uno y lo mismo."<sup>8</sup> En este sentido, la creación es una manifestación del espíritu universal.

Esta nueva forma de entender la cerámica hacía al alfarero responsable de todo el proceso de la pieza, no sólo de su torneado. Bajo este criterio la obra se convierte en única, no dividida en los clásicos procesos occidentales de forma, para el alfarero, y decoración, para el pintor. La obra se concibe integrada, cuyo sentido es el de totalidad.

Todo esto será mejor comprendido a través de las técnicas y los procesos.

### VII.2 Algunas consideraciones sobre las técnicas cerámicas

La técnica fue el factor, claramente visible de como la transformación operó sobre las formas, en la medida que los valores derivados de la creación artística eran captados por una tradición sin muchas pretensiones personales, pero que sin lugar a dudas, permitían, aún lentamente, una transformación, de una artesanía clásica, sin suficientes elementos para afrontar el reto artístico, y quizás también sin ese interés.

La adaptación a la nueva concepción, esencialmente de la sencillez y la naturalidad y las técnicas, en la tradición alfarera occidental, amplió un nuevo horizonte creativo, y determinó una visión más amplia en el medio que, aquellas otras técnicas que dejaban muy escasas

posibilidades creativas al alfarero.

Existen gran variedad de técnicas decorativas, dependiendo de las diferentes atmósferas, cocciones, composición, temperaturas, etc.; como la convencional división en los grupos conocidos de: antes del bizcocho, después del bizcocho y posterior a la cocción del barniz.

Aparte de esta tradicional clasificación, y que además no indica algo fundamental para el criterio que nos ocupa, y es el ritmo de cada técnica caracterizado por la rapidez o velocidad de ejecución y que refleja, consecuentemente, una determinada forma de concebir y desarrollar la forma artística.<sup>9</sup>

Si las siete características en las que se basaron los maestros del té se centraron en un objeto utilitario que había sido realizado sin cuidado, rápido, común, anónimo,...; indica que las técnicas excesivamente complicadas, de varias cocciones, de grandes depuraciones de las masas arcillosas, de cubriciones totales, etc., exigen el cuidado y el virtuosismo, sino en el proceso final si en la preparación técnica, que indica un determinado tipo de refinamiento, muy diferente a las de las piezas de Hamada, Leach y Kawai en las que de alguna forma están implícitas sus raíces populares.

Por otra parte, el como unas piezas populares podían responder a la más íntima conexión y expresión artística, también se deriva de las siete características porque definen los principios esenciales del arte, llevado a su esencia. Así, algunas técnicas cerámicas van a ser asimiladas, más adelante, como "arte", sin diferenciar los recursos técnicos de los principios artísticos.

De esta forma, la tradición artesana cerámica, fue asimilando los contenidos esenciales artísticos de la artesanía oriental, además de una forma característica de expresarlos, si bien no la única.

### VII.2.1 La técnica: una cuestión de ritmo

La decoración significa una forma de identidad. Favorece una mayor unión entre la forma, el motivo, la textura y el color. La compleja y absoluta integración de la forma y la superficie es el objetivo de la mayoría de los ceramistas.

Como hemos indicado, podemos diferenciar entre técnicas laboriosas y rápidas. Este tipo de clasificación atiende al tiempo y la rapidez necesarias para aplicar correctamente una técnica en la superficie de la pieza. Las técnicas decorativas, cuando son concebidas con un sentido artístico, cambian en la forma y en el modo.

Si la época contemporánea tiene un determinada actividad, y el sentido con el que se realiza la cerámica es artístico, la decoración no puede ser concebida como mera ornamentación sino expresión; de esta forma, la manera en cómo son utilizadas esas técnicas, hoy, para fines expresivos, necesitan inevitablemente, participar del pulso contemporáneo, al igual que el resto de las actividades plásticas. Este es el sentido por el que la clasificación convencional

no sirve para explicar, el sentido artístico del vaso contemporáneo, y consecuentemente de la pintura de su superficie.

De cualquier manera, no se puede olvidar, que el artista, es capaz de utilizar cualquier técnica en deshuso, con tal de que sea capaz de 'rescatar' su valor expresivo e incorporarlo a su época. Así, técnicas repetitivas, mecánicas o convencionales, clásicas o caducas pueden utilizarse con un nuevo y diferente sentido hoy; por ello, la clasificación que presentamos pretende orientar un discurso y no jerarquizar los métodos.

Nos referimos a técnicas laboriosas como aquellas relacionadas con la previsión de: el diseño de la ornamentación, la distribución de colores, la aplicación del estarcido, la separación de los colores (para evitar contaminaciones y defectos), el esmaltado por partes, es decir, todo un conjunto de pasos planificados. Entre este tipo de técnicas están: la decoración a la "cuerda seca", que se llama así por la línea que se pinta sobre el objeto a decorar y cuya función consiste en separar los colores. Otra técnica similar es la de "arista", consiste en el empleo de una arista o cordón, cuya función es también la de separar los colores. Ambos casos son ejemplos de una decoración aplicada, aunque en la de arista, la línea pertenezca a la forma.

Otro tipo de decoración muy diferente es aquella en la que la decoración no se aplica, sino que conforma. Uno de los más vistosos ejemplos es conocida como "agata". En términos generales consiste en preparar pastas de distintos colores, distribuirlos unos sobre otros, y según la compresión y el corte, los colores aparecen con el efecto que recuerda al mineral. Posteriormente, las planchas de barro se recortan y se superponen en las partes de un molde, que está dividido en tantas partes como lo exija su forma de manera tal que al unir todas las partes configuren la forma final. Por último, la pieza se repasa primero interiormente para unir sus partes, y cuando se ha desprendido, se desmoldea repasando su parte exterior.

Otro tipo de decoraciones no muy elaboradas son aquellas en las que el motivo se produce por impresión o corte, de manera improvisada o no; el dibujo se obtiene según la impronta de la herramienta y la aplicación que de ella haga el ceramista. Pueden llegar a ser técnicas muy repetitivas por la rapidez con que se producen los dibujos. A este tipo de decoraciones responden también los sellos, las incisiones, y todas aquellas aplicaciones que no son pensadas dentro de la concepción de la pieza única personal, en este sentido, son decoraciones no dibujos o modelos.

Un tipo de ornamentación que responde a estas características es la decoración con Kanna, que consiste en una decoración realizada con una cuchilla metálica y flexible, que en su impacto contra la superficie de la pieza, mientras el torno gira, produce una serie de incisiones más o menos uniformes y variadas, según el grado de velocidad y ángulo.<sup>11</sup>

Ambos sistemas, favorecen el cuidado y exigen la planificación del diseño, la gran complicación visual decorativa impide formas complejas únicas. Generalmente, en este tipo

de procesos se pierde el sentido del conjunto, de la idea de expresión por el 'recreo' de la decoración en si misma, llevado hasta la pieza bonita. En general, son procesos lentos, laboriosos y repetitivos que no dan como resultado gran número de piezas y su uso no es popular hoy.

En el segundo caso, aquellas otras técnicas no tan laboriosas, exigen para conseguir una gran destreza que sean repetidas cientos de veces, están relacionadas con la idea que expresó Leach de que quizás sólo una de toda una producción diaria reuniría las condiciones de la pieza única, del signo, en la sutileza, asimetría, la irregularidad o el accidente. Son técnicas vinculadas a la artesanía por el gran número de piezas que hay que elaborar. Las piezas únicas bajo estas condiciones expresan las siete características del zen.

No obstante, hay que hacer una matización importante, porque cuando indicamos rapidez, nos referimos no sólo al tiempo, sino a un carácter definido por la destreza; esta habilidad, y dentro del sentido artístico, no puede relegarse al gesto<sup>12</sup> del ceramista, sino al sentido que la acción de esa destreza imprime a la pieza. Entonces, la destreza y el carácter van unidos. Aquí la repetición es organización, distribución y equilibrio espacial que organiza la composición del espacio en la forma torneada. De esta forma, podemos hablar de técnicas que inciden más en la expresión y gesto, y, de otras, que delimitan y conforman planos, permiten que el esmalte no se fije de la misma forma en los bordes que en los huecos, produciendo así diferentes calidades y colores que dividen o diferencian espacios, resultando de ello, una organización espacial compositiva.

Entre estas últimas tenemos: el faceteado, es decir, dando una forma cuadrada, exagonal, u octogonal. El estriado, que consiste en cortar canales. En estos dos casos, el esmalte, no se distribuye uniformemente por la superficie, las aristas delimitan, al no adherirse el esmalte por igual en la arista que el resto de la pieza, tampoco se comporta de igual manera el esmalte en los surcos. La acumulación mayor en unas zonas que en otras, además de las divisiones formales, permite la delimitación y organización del espacio lo que le da un carácter estructural importante, ya que el color del esmalte refuerza el sentido de la forma.

Entre aquellas técnicas<sup>10</sup> en las que la forma no se modifica esencialmente, tenemos: el engobado, consiste en aplicar una cubierta opaca hecha con arcillas de otros colores. La decoración con cera, permite gracias a su acción repelente, crear reservas. El sgraffito, consiste en contrastar dos engobes aplicados previamente gracias a raspar zonas de la pieza. La decoración a la "grasa", llamada así porque emplea un mordiente o grasa para fijar el color a una cubierta; debido a su baja temperatura de cocción, los colores son más intensos. La decoración sobre esmalte crudo, conocida como "mayólica", consiste en pintar con óxidos silicatados sobre el esmalte blanco en crudo, de forma parecida a la acuarela.

Entre ambas técnicas, podríamos incluir un tercer grupo en el que participan tanto de la espontaneidad como de la elaboración, dependiendo del ceramista. Serían, con el barro todavía

húmedo: la impresión y el relieve, que se pueden realizar con cualquier material que sea más duro que la superficie del barro. La adición de barro, y el grabado. Cuando el barro ha adquirido consistencia de cuero: el calado, consiste en perforar las paredes de la pieza. El bruñido<sup>13</sup>, consiste en pulir la pasta hasta que la pieza adquiere una tersa superficie brillante.

Para Hamada la repetición era una forma de obtener la libertad, desde un modelo consciente. Muchos de sus métodos decorativos reducen al mínimo el proceso consciente, tales como el vertido. Su dibujo del bambú casi llegó a convertirse en su sello, ya que lo repitió miles de veces. Al hacer esto, el proceso se convertía en totalmente inconsciente y representativo de su estado interior. No en vano, se ha dicho que "la decoración de Hamada es una de las más perfectas representaciones de los ideales de la pintura abstracta americana."<sup>14</sup>

Los dibujos de las decoraciones de Leach eran lineales, sencillos, rápidos de hacer y de entender. Los más conocidos son: el sauce, el salmón, el pájaro en vuelo, la liebre corriendo, y el peregrino. La repetición no restó espontaneidad, ni frescura, a los motivos. Este tipo de repetición permitía cambios casi imperceptibles pero que iban alterando la naturaleza de los motivos.

Esencialmente, entre los dos grupos no existirían grandes diferencias, si las técnicas fueran usadas con la emergencia creadora, con el ritmo de cada época, en lugar de la recreación artesanal que deja a la pieza carente de sentido propio y que carga excesivamente la significación en lo ornamental y apenas en la importancia de la reflexión y el signo.

### VII.2.2 El raku

El raku<sup>15</sup> es un tipo particular de cerámica desarrollada por los primeros ceramistas japoneses, en ella todo es diferente, desde la aplicación del esmalte que se realiza superponiéndolo en capas sucesivas, dejando sin repasar lo que chorrea, evitando a veces la cubrición total del cuerpo<sup>16</sup>. Este tipo de cerámica se modela a mano, prescindiendo de los años de aprendizaje y disciplina para el dominio del torno, ya que estas piezas eran terminadas con cortes hechos con espátula, por lo que eran generalmente, asimétricas.

El proceso consiste en pintar una pieza bizcochada, cocerla en un horno calentado con carbón, sacarla del horno al rojo vivo después de transcurridos treinta minutos, y dejarla enfriar a la interperie.

Estos efectos fueron usados total o en parte, por los ceramistas contemporáneos japoneses y occidentales, destacando pioneramente Hamada<sup>17</sup> y Leach. Usaron los recursos compositivos que este tipo de cerámica ofrece: dejar parte de la pieza sin vidriar, donde el espacio se usa como decoración, contrastar el efecto aspero del barro con el barniz suave, que

ofrece un cierto efecto expresivo. Como también es significativo y adquiere un valor determinado el espacio hueco interior.

Esta técnica introdujo una importante innovación en Occidente, al extraer la pieza del horno al rojo vivo. Esta diferencia, respecto a la clásica concepción de la cocción, ofreció un efecto ciertamente dramático, accediendo a la transformación que se producía en el horno.

Cuando Leach trató en St. Ives<sup>18</sup> de producir piezas con rakú, advirtió que al ser demasiado porosas y frágiles, a causa de la temperatura a la que estaban cocidas, las hacía inadecuadas para el uso doméstico, si bien eran muy útiles para la ceremonia del té, que a causa del grosor de las paredes, se podían asir fácilmente, aun con una alta temperatura. Razón por la que Leach abandonó posteriormente este tipo de producción.<sup>19</sup>

El cambio de concepto y función de esta técnica y las excepcionales características a que se prestaba provocó una importante ruptura sobre las cocciones tradicionales, y más generalmente sobre las posibilidades artísticas.

En primer lugar, el horno rakú japonés, de construcción muy sencilla, solamente cuece piezas pequeñas y medianas, es decir, es un horno creado para un determinado tipo de pieza única. En segundo lugar, el hecho de sacar la pieza en caliente permite la manipulación todavía en la superficie de la pieza.

Estas dos novedades serán suficientes para que en 1960, el americano Soldner, usando como guía el Manual del ceramista de Bernard Leach, empiece a utilizar las posibilidades del proceso. Introdujo una variación, consistente en arrojar la pieza extraída del horno a 900°C (en oxidación) en un recipiente lleno de hojas secas, momento en el que se produce una reducción. Esta variación permitió la posibilidad de alterar la cocción clásica; de esta forma, se popularizó el rakú como una técnica muy libre, sin restricciones, descubriendo las posibilidades creativas postcocción.<sup>20</sup>

Soldner ha reconocido el espíritu del zen en su obra: "En el espíritu del rakú, existe la necesidad de abrazar el elemento de sorpresa. No puede haber temor de perder lo que una vez fue planeado y debe existir un impulso de crecer junto al descubrimiento de lo desconocido. En el espíritu del rakú: no se reclama, no se espera, no se sigue un plan absoluto, se está seguro en la oportunidad del cambio, aprendes a aceptar otra solución y, finalmente, prefieres confiar en tu propia intuición. El rakú nos ofrece el profundo entendimiento de aquellas cualidades de la cerámica que tienen una naturaleza más espiritual, de objetos hechos por hombres dispuestos a crear objetos con tanto significado como función."<sup>21</sup>

Así, la innovación del accidente, como un ingrediente esencial de la conducta humana, resultado del impulso, del abandono o de lo inconsciente, introdujo una mayor libertad en el medio, ampliando todo un campo de recursos, en el que la personalidad individual, podía identificarse con la originalidad de los elementos aportados en el proceso. "La lucha hacia la

realización es una serie de esfuerzos, de dolores, de satisfacciones, de rechazos, de decisiones que no pueden ni deben ser plenamente conscientes, al menos a nivel estético. (...) el "coeficiente artístico" personal es como una relación aritmética entre "lo que está inexpresado pero estaba proyectado" y "lo que está expresado inintencionalmente".<sup>22</sup>

### VII.2.3 Ritmo contemporáneo en la cerámica tradicional

Un caso ejemplar del ritmo de una época adaptado a la técnica es el que Picasso imprimió a la decoración y transformación de la cerámica<sup>23</sup>. Si analizamos sus piezas observaremos que la manipulación de la pintura va unida a su gesto personal, pero además, acompaña a la transformación de la forma dada, y en este sentido, la obra adquiere el carácter de totalidad, *de la misma forma que el signo en la pieza única tradicional zen.*

El orden que establece en la cerámica es esencialmente pictórico. La función deja de tener sentido, porque al decorar con incisiones un plato, por ejemplo, lo inutiliza por las rebabas de los cortes. Sin embargo, el ritmo de su pintura acompaña al ritmo de las formas, y así, integra artísticamente la forma y la decoración, y la pieza se convierte en única. La pincelada recorre, busca, rescata la forma y participa del espacio. *Toda esta concepción creativa aplicada a formas artesanas ha sido esencial para los cambios cerámicos porque presentó el efecto de la manipulación plástica formal junto al recurso de la espontaneidad y accidentalidad en una completa libertad expresiva. Aquí, la expresión es personal en el sentido de la actitud, el gesto, en este sentido, es formal, ya que la materia es un pretexto para la utilización de los elementos plásticos. Su parte informal es aquella en donde la deformación se identifica con expresión.*

Su máxima aportación, y en clara referencia a los cambios posteriores operados en la cerámica americana de los cincuenta, es su ritmo creativo. El ritmo, señaló un gran cambio, consistente en la identificación no sólo con la intención, sino con la realidad. La prisa e improvisación fueron el gran reto que no se había alcanzado antes en la cerámica; las formas torneadas artesanales no tiene ese carácter de improvisación en si mismas ni se parecen a la fragmentación de las estructuras de la vanguardia.

El ritmo se relaciona también con la utilización de todo lo necesario para la obra, con un sentido personal en la elección, que significa, en forma extrema, una absoluta ausencia de restricción, ajena a la 'pureza' de los medios, y que si se da agota o anula de alguna forma la creación.<sup>24</sup> Ya que la creación determina que el artista imponga sus propios límites.

### VII.3 La estructura y el concepto

Con la aportación de Leach, Hamada y Yanagi, los ceramistas pudieron conocer una visión distinta de la belleza occidental; en la manera de terminar las piezas, donde el esmalte 'completaba' y no decoraba la forma, del sentido completo de la forma cerrada y abierta, del contener y del vacío. Así, será entendida la cerámica de Artigas. Su "gran lección de simplicidad"<sup>25</sup> procedía del oficio y participaba de esta estética.

Frente a la complejidad del mundo artístico, el artesano pudo reafirmarse de nuevo en una tradición, que si bien, con los cambios -introducidos por Leach sobre la recuperación de la artesanía- el ceramista pudo elegir voluntariamente su tradición, (punto este realmente contradictorio).

La "seriedad" de esta tradición vendría respaldada por un oficio conocido: la preparación de pastas y esmaltes, el manejo de los hornos y la propia destreza y las características determinadas de la tradición elegida. En estos límites el artesano-artista encontraría un orden, donde desarrollar su trabajo.

En un principio se buscaron la verdad de los materiales, la simplicidad de la forma que rechaza los accesorios 'inútiles', la suma de todos los gestos y acciones del ceramista estarán integrados en un mismo fin, la carencia de gratuidad convertiría las piezas en fundamentales. La pieza como presencia, ausente de todo conflicto, estado anterior y posterior, reúne todas las huellas.<sup>26</sup>

#### VII.3.1 Identificación de las siete características con el torno

La dinámica de la ejecución del torno, desde la óptica tradicional se relaciona, primeramente, con un modo orgánico de creación, que enlaza con la organización de las formas creadas en la rueda. Dichas formas son esencialmente puras, simples, simétricas, es decir, responden a una reducción del orden artístico.

La vasija es una forma básica, y como tal, responde a un carácter de "esencia", no definida por los cambios formales de las corrientes artísticas, sino todo lo contrario, se ausentan de esa temporalidad que distingue a las modas. Recuérdese los comentarios de Joan Teixidor o José Camon Aznar en relación a la obra de Llorens Artigas.

Valoramos su presencia, que no se identifica con acentos personales, razón que la hace pertenecer a esa esfera del espacio sin tiempo.

La presencia del objeto no se relaciona ni con el autor ni con la fecha, sino que revierte en un proceso de percepción abierto, que en su ausencia-presencia guía a la propia

"autoconsciencia".

La forma útil del vaso representa esa "existencia activa" que es la "Nada Absoluta". La actividad supone la utilidad a la que el vaso se presta, y a la que dicha forma trae a la existencia. Es decir, las formas 'puras' que salen del torno no están personalizadas.

La autoconsciencia del zen nos remite a la tradición, ésta a una repetición sin fin de la técnica: la ejecución práctica, inconsciente de los conceptos a los que sirven; donde los pensamientos del alfarero se liberan, entran en su propio mundo, sin interferir en la mecánica del trabajo.

Es en este ámbito del oficio que Occidente no reconoce como arte pero es donde el alfarero encuentra su acomodo, gracias a la aceptación de las condiciones de la tradición y de sus leyes.<sup>27</sup>

El estado de preparación zen, de vacío, en el que fluyen las formas libremente, para ser después interpretadas, tiene mucho que ver con la relación de los esmaltes y el fuego. Si el proceso no termina hasta verse completado el ciclo, pueden darse cambios importantes, una alteración del color, un chorreo del esmalte, una deformación por el calor destruyan la perfección formal y contribuirán a la individualización de las piezas idénticamente repetidas. La "personalidad" de la pieza no obedece a la voluntad del artista, sino del proceso y el azar. Es en esta irregularidad cuando se completa la pieza. También es en este punto donde se abre el camino de la interpretación personal, en la captación de los signos; la presencia y su vacío permiten la interpretación personal.

La manipulación consciente de las siete características encuentra sentido en la conceptualización, que si bien caracteriza al artista, la intención imposibilita el proceso de creación según la idea budista de la belleza, pero que su derivación es una aplicación consciente, es decir, una posibilidad más de creación. No se puede olvidar, que la selección de los maestros del té no se basaba en los principios, sino en un modo intuitivo de ver, y que características tales como la asimetría, si bien eran deseables, no era obligatorias.

Bajo esta perspectiva, la artesanía pudo prolongar su existencia. La tradición no necesita un profundo conocimiento del panorama artístico. El orden está dado por los límites de las formas, los esmaltes y el tipo de hornos, es decir, el conjunto de recursos técnicos, según el sentido heredado, sin necesidad de ideas o conceptos personalizados.

El acto de creación no corresponde ciertamente al artesano, al artífice de la obra porque no hay intención, sino al observador, capaz de "ver" y "conocer", de extraer las características de la pieza. La creatividad es primeramente encontrada en la intuición y en la comprensión, en una sinceridad y libertad conceptual, libre de prejuicios y definiciones. La obra, desde esta estética, relaciona la creatividad y la percepción activa, y, conecta y convierte los objetos en arte. Una forma de creación alejada de la ejecución e intención artística.

Las siete características del zen garantizaron la subsistencia del torno. La primera característica, la simplicidad es incapaz de anularlo, ya que todo lo que sale de él, dentro de

la tradición, es sencillo. Las formas torneadas no se parecen a la ejecución formal de una obra artística occidental, cuya primera razón de existir es la intención.<sup>28</sup>

Las formas obtenidas del torno son o se asimilan a la esfera, cilindro, cono y elipse. En este tipo de formas esenciales casi nada está explícito, lo cual, da a las piezas un sentido de gravedad formal y profundidad.

Las formas, ausentes de trazos que evidencien preocupaciones formales, son austeras. La artesanía en el sentido estricto de este pensamiento orientalizante no deja lugar para la sensualidad ni el 'recreo' artesanal, (tampoco lo permite la plásticidad del material).

La naturalidad de las formas viene dado por la práctica. Las formas no están obligadas por el pensamiento hacia un sentido u otro. Sólo hay acción dentro de la tradición. Ni los sentidos ni la conciencia están preparados para la conceptualización, de ahí la tranquilidad o el puro silencio.

Vemos de este modo, como la libertad es entendida desde el hábito, lo convencional, las reglas, los límites. Principalmente, de las posibilidades que la técnica ofrece bajo esta aceptación.

La tradición, el torno y sus formas se relacionan íntimamente con un ejercicio en el que tiene una gran importancia la destreza manual y los actos repetidos. Si el pensamiento, el proceso de profundidad viene después, éste será el que integre la forma en el mundo, el que la rescate de su anonimato. La observación primero, y la manipulación después, totalizando el mundo en una forma. El objeto tendrá un lugar fundamental por sus características y su función.

### VII.3.2 La recuperación del vaso

Hasta la gran ruptura, la cerámica estuvo limitada durante mucho tiempo al torno. Existieron signos de individualidad, de gestos personales, pero pesaban excesivamente las formas funcionales. Después de la II Guerra Mundial mermó, en gran parte, la tradición de Leach y la influencia oriental. En los estudios de cerámica británica aparecieron aportaciones cada vez más personales e individualizadas. De entre los que es conocida Lucie Rie, quien continuó en la tradición de Leach aunque modernizada por una mayor libertad en el uso personal de los esmaltes y de las formas basadas en la dinastía Sung y Tang, como también, las formas de Hans Coper<sup>29</sup>, quien contribuyó, aunque en una dirección mucho más individual, basado en una estilización de las formas orientales, egipcias, en el estilo Art Nouveau, además, de las formas cicládicas de su última etapa.

Posteriormente, en los 70 la forma funcional recuperó su importancia. El "uso" completaba la vida, enfatizaba la belleza de las cosas y su correcta aplicación. El uso esgrimía el profundo sentido de la obra, donde los esmaltes, las deformaciones, la simplicidad

pertenecían al propio proceso técnico y al gesto, la huella. Los objetos de la ceremonia del té habían dado sentido a los objetos carentes de ese entendimiento que les había arrancado la máquina. La función se relacionaba con la sutileza de un arte, de intercambio, de comunicación. La estética zen replanteó un neo-romanticismo para los objetos funcionales que hoy se ha recuperado, como parece indicar el movimiento en favor de la reivindicación del objeto utilitario: VOCO (*Vessel-Oriented Clay Object*).

### VII.3.3 La atracción de la estética

La atracción de los objetos bajo la influencia zen es el resultado de algo fundamental y profundo de la existencia humana. Sabemos que el vaso responde a las siete características. Ahora hay que saber, de qué modo sobreviven en la cultura occidental.

En primer lugar, obedecen a un orden, la importancia de la ley posibilita el marco de ejecución de los objetos pero también de la observación, es decir, cómo deben mirarse, usarse y aprehenderse su belleza. Sabemos, que la creación de una teoría es una parte importante del proceso creativo.

La forma del vaso es básica, fundamental, el objeto se identifica con la "verdadera autoconsciencia" de uno mismo; esto significa que en el campo de relaciones de un vaso, éste existe delimitado por su propia interioridad, profundidad, contención y relaciona su apariencia con el exterior.

Todo objeto abierto invita a mirar en su interior, dentro aparece la obscuridad, la gravedad de lo que no está suficientemente claro. El objeto funciona en nuestra percepción como un sistema dual que conecta con un tercer factor y crea una fuente de relaciones. La decoración expresa la identidad del objeto externamente. Su opuesto permanece en la obscuridad, es inaccesible, generalmente, si sus formas son cerradas. Así, tenemos, primero un espacio externo indicador de relaciones totales que podríamos llamar la apariencia del objeto; y esta apariencia revierte en un espacio interno, silencioso, vacío. Los espacios se complementan e informan sobre la totalidad del objeto. En el objeto fluye una forma natural de ser, común a todo oficio.

Cuando el artista actúa con el conocimiento técnico, cultural y de la realidad artística y social, no necesita plantearse la novedad; simplemente desarrolla su trabajo en una fluida existencia; esto es el auténtico trabajo creativo, ya que si aparecen logros técnicos o novedades formales, lo serán sólo como resultado de una necesidad que complementa la personalidad, el oficio y el trabajo. Todo estará acorde hasta en el más ínfimo trazo. Este es el sentido en el que el trabajo sólo se limita al orden interno creador; el trabajo se convierte en una fluida existencia para la obra y para el creador. De aquí se deduce, que la obra no se entiende como CREACION sino como la libre fluidez de la vida, en una auténtica creación. Este es el sentido último y positivo -como recurso artístico- de la filosofía zen, aplicado al entendimiento y

comprensión de las obras más puras, más sencillas, que en ningún caso quiere decir que su apariencia carezca de complejidad; lo que significa es que retoman el sentido del arte en esencia y rompen la barrera de la mercancía.

Igual sentido, es aplicado al entendimiento y comprensión de las obras. El porqué pueden sobrevivir las formas torneadas, es decir, las piezas básicas, realizadas a torno o manualmente, el vaso, es porque están negando su definición, porque exponen solapadamente una intención que tiene que ver con la artesanía, que hemos definido carente de pretensión; de igual manera que la auténtica creación no pretende, (aunque todos los vasos existentes no reflejen esto). Existen demasiados ejemplos de artificiosidad, de recursos fáciles y gratuitos, que entorpecen o niegan la naturalidad del arte, (naturalidad no de naturaleza ni de formalismo).

Es en esta naturalidad donde el vaso adquiere un especial protagonismo, es el que absorbe por completo toda la carga de actividad del hombre contemporáneo. Lo libera, lo contiene, su vacío, el silencio es el que es capaz de contener todo el ruido y es capaz de provocar el descanso. El silencio es lo más apreciado y el espacio interno es un recurso plástico para lograrlo. No en vano, los grandes formatos pictóricos necesitan amplios espacios, o complejas formas escultóricas espacios abiertos, no en vano estas creaciones nos incluyen y se apoderan de un espacio que compense su fuerte dinámica o dimensión.

La conexión del gran formato de las obras contemporáneas y la intimidad del vaso concluyen en el mismo punto, o participan de los mismos elementos: la complementariedad espacial y el silencio.

El silencio, es el espacio que nosotros ocupamos en la obra y en el que 'descansa' la información, o la actividad se complementa.

El uso y la intimidad, las dos características señaladas por Yanagi, esenciales a la cerámica tradicional, son efectivas en la cerámica artística aunque el uso, el ser recipiente, haya obtenido otro valor. El uso, es el espacio contenedor, interno, y puede suscitar el ensueño del refugio.

"Treinta radios convergen en el cubo de una rueda,  
y es de su vacío (Wu you),  
el que depende la utilidad del carro.  
Modelando el barro se hacen vasijas,  
y es de su vacío,  
del que depende la utilidad de las vasijas de barro.  
Se horadan puertas y ventanas,  
y es de su vacío,  
del que depende la utilidad de la casa.  
El ser (you) procura ganancia  
el no-ser (wu) procura utilidad."<sup>30</sup>

Las siete características del zen son toda una lección de estética, de auténticos principios del artista, además de la comprensión y diletancia artística, es decir, descubre la belleza a través de "completar lo incompleto", de actuar.

Las siete características son importantes porque se centran en la esencia de la creación y por tanto, de la creatividad. De ahí, que el vaso a través de una influencia orientalizante llegue hasta la actualidad conservando su cualidad de forma artística.

Esas características inherentes al oficio, hoy deben trascenderlo de la forma que indicamos para enfrentarse al arte dentro de su panorama general; son comunes a todas las obras de arte, y reflejan una simple y elemental organización para la creación artística: la asimetría, la simplicidad, la generosidad, la espontaneidad, lo incompleto, la oposición y el silencio, son los pilares de una estética basada en el discurso de la vida; de ahí que no se aparten en modo alguno de ella. Todas las formas artísticas reflejan en mayor o menor medida unas u otras características o pueden incluso quedar solapadas, pero sólo eso, porque son inherentes al hombre, es decir, complementan o participan de la estructura orgánica, por eso, son tan inevitables y esenciales.

### VII.3.4 Crítica de la tradición de Leach

El conjunto de las críticas referidas a la obra de Leach, le juzgan de anacronista, con un punto de vista conservador y una visión muy limitada, sin embargo, sería totalmente injustificado, no distinguir entre lo que fue su obra y especialmente su actitud, de lo que se conoce como "la tradición de Leach". Sus seguidores, ni tuvieron su amplitud de miras, ni tampoco aportaron nada realmente nuevo, continuaron realizando las mismas formas, bajo los mismos criterios, mucho más adaptados a la artesanía. Ninguna obra de entre sus seguidores tuvo la repercusión de sus ideas.

Sin embargo, entre los dos ceramistas Bernard Leach y Shōji Hamada aparece una diferencia que pudo influir en mayor medida, para este tipo de observaciones, y que hasta ahora, no se ha tenido suficientemente en cuenta, si Leach y Hamada, basándose en las mismas características del zen, realizaron en una artesanía, el conjunto de sus obras, la clara línea oriental era una fresca vitalidad dentro de un colectivo preocupado por la técnica y los inventos, y el pintoresquismo de las mercancías victorianas.

Pero no todas las obras de Leach tenían motivos ni técnicas orientales, tal es el caso de los engobes, en el estilo de Thomas Toft.<sup>31</sup> Si bien, estaban magníficamente realizados, y atienden a la esencia del espíritu oriental, también, reflejaban una estética pasada de moda. Y aquí es de donde viene la primera diferenciación, entre lo que es la innovación a través de unos conceptos depurados por el propio sentido de la artesanía oriental y que se integraban en el panorama general de las artes. Hay que tener en cuenta, que en esa época, la cerámica vivía un importante momento, la tradición oriental era el centro de atención en Europa, y porque la artesanía cerámica, dentro de la estética oriental, participaba de unos elementos fundamentales

tanto para la tradición como para la creación artística. Lo que era inadecuado no era la artesanía sino en la forma en la que esa artesanía aparecía, y el reflejo de unos valores pasados, como eran los modelos de los siglos XVII y XVIII.

### VII.3.5 El artista ceramista bajo la estética zen

Ni Leach ni Hamada fueron ceramistas tradicionales en el sentido popular, basaron su comportamiento artístico en una disciplina -la tradición artesana- y en un pensamiento -la filosofía zen-: "Nosotros no fuimos ceramistas tradicionales, o simplemente locales, como aquellos que hicieron la mejor cerámica medieval inglesa (o como sus homólogos en el lejano oriente)- fuimos artistas ceramistas, en tanto como nuestros horizontes habían comenzado a ser todos los horizontes. Discutíamos sin descanso todos los aspectos de la cerámica, y admirábamos lo que hay en el arte popular y en ninguna otra parte más. Hablábamos de las posibilidades, del tiempo después de la revolución industrial, de encontrar a gente que deseara, a través de la enseñanza y la práctica, pasar el resto de sus vidas haciendo cerámica. (...) El artista ceramista no podía pretender ser un artista popular; el ceramista de hoy inevitablemente, viaja, es educado, y consciente, e incluso autoconsciente. Hamada, y Michael Cardew, son ejemplos de un equilibrio correcto entre los dos. Ciertamente, ellos no son inconscientes, pero tampoco han sido vencidos por la autoconsciencia."<sup>32</sup>

Leach y Hamada, fueron ceramistas que seleccionaron muy escasas piezas de entre sus producciones, para exponerlas, lo cual significaba reconocer una especial belleza, es decir, ser muy conscientes de su naturaleza. Lo interior precede a lo exterior porque es la honestidad interior la que convence.

En 1923, Hamada realizó dos exposiciones en la galería Paterson de Londres. Dicho local se convirtió durante la década de los veinte en uno de los principales sitios donde exponer la obra en cerámica. El auge pudo sentirse a través de los comentarios en *The Times*, por Charles Marriot, quien frecuentemente discutía la cerámica en el mismo contexto de las artes.<sup>33</sup>

Tanto la visión de Leach como la de Hamada fue crítica, al valorar y juzgar los trabajos de los ceramistas en su entorno, el gusto y los criterios de selección de la gente: "Si se observa una pieza o cualquier objeto, uno puede darse cuenta que el "gusto" es un sentido parcial sólo, mientras que percibir el "sentimiento" de un objeto es ver la totalidad. La persona que está preocupada con el buen gusto responderá a los detalles y las nimiedades del objeto que mira, pero estará demasiado cerca para ver adecuadamente la totalidad. La persona que se interesa por el sentimiento se detiene junto al objeto y permite que le impacte naturalmente.

La misma distinción también se aplica al artesano cuando realiza un trabajo; puede conscientemente, crear cosas con gusto pero no puede crear deliberadamente cosas con

sentimiento. Los sentimientos reales parecen flotar imparcialmente; es algo inherente a la naturaleza del trabajo. La pieza alcanza la belleza sin tener en cuenta la consciencia del trabajador. Con frecuencia, el artesano piensa en producir un determinado efecto, y, será agradable o no, en el resultado final, dependiendo de lo cercano que este de la intención original. De hecho, la esencia de un trabajo de auténtica calidad reside en alguna otra cosa, y el esfuerzo consciente para lograrlo no produce ninguna diferencia de calidad. El buen gusto es una fórmula, y casi nadie puede desarrollar la habilidad para tener buen gusto o para crearlo. No ocurre así con el sentimiento, porque no puede adquirirse como un traje nuevo. Por consiguiente, la crítica o la apreciación de la gente que habla del gusto, es esencialmente de muy poco valor para el artesano, mientras que cualquier crítica auténtica sobre el sentimiento de un trabajo le da al trabajador un motivo para un serio pensamiento.

El *connoisseur* al seleccionar o juzgar el trabajo escoge, con frecuencia el deleite, lo seguro, las piezas agradables, con vistas a una identidad establecida. Esta aproximación es admirable en tanto como funcione y las piezas afirmen el equilibrio correcto y lo placentero. Sin embargo, desearía que la gente fuese con frecuencia más lejos y aplicase los criterios no establecidos o no aceptados y que seleccionase el trabajo según la directriz del sentimiento, incluso si carece de buen gusto. Estoy seguro de que hasta el propio ceramista aprendería una mayor lección de ello.<sup>134</sup>

No extrañaré, que con esta forma tan sincera de pensar, dirigiera finalmente, su actitud hacia una forma de vida más integrada en la filosofía budista. Su actitud le convirtió en el símbolo del ceramista zen. Hasta 1923, firmó como *sho*, después de esta fecha, no vuelve a firmar sus obras por la consideración de ser algo accesorio. De ahí que Hamada afirmase: "Haré cosas para que sean usadas sin la pregunta de quien las ha hecho". O la de Kanjiro Kawai: "El trabajo en sí mismo es mi mejor firma."<sup>135</sup>

"...una respuesta instintiva se encuentra hoy en los ceramistas sensibles de muy diversas partes del mundo, en un criterio de la belleza interna, que refleja la filosofía religiosa de Asia." "Nosotros tenemos que decidir cómo intentamos expresar los aspectos internos y los externos del sentimiento, el pensamiento y de la acción. América tiene que decidir. El ceramista individual tiene que decidir. Su mayor problema está inmerso en el problema universal -la integración. El interés de la cerámica contemporánea como una expresión artística personal e íntima se ha extendido en Inglaterra y en otras muchas partes durante la última mitad del siglo. Esto parece ser un aspecto de un movimiento, aparte de la fuerza dominante del dinero y de la máquina, hacia el restablecimiento del sentimiento, la imaginación y la responsabilidad personal en el trabajo.(...) El artesano moderno, desde la época de Morris, es individual, arrancado de la seguridad consciente del significado de las tradiciones que fueron, en periodos vitales, el receptáculo de una correcta no-autoconsciencia y adecuada acción. Somos espantosamente auto-conscientes, y así, prolongamos la angustia. Tenemos sólo identidades vagas y desintegradas en lugar de un pensamiento y una técnica adecuada. Por cualquier parte,

a donde he viajado, en Japón, los países Escandinavos, y América, las preguntas básicas se han referido al criterio de la pieza y del ceramista. ¿Cómo es una buena pieza?, ¿cómo se llega a ser un buen ceramista?. Para un público más adulto, algunos de esos problemas pueden parecer poco relevantes, sin embargo, tratan de evaluar la identidad, y por consiguiente, lo secundario se opone a lo principal, lo falso contra lo verdadero. La habilidad para diferenciar cambia en alguna medida de valor, explícita o tácita, tan amplia y aceptablemente como es posible. Tal criterio es aceptado automáticamente desde el nivel de mayor éxito. Por ello, el período en el que vivimos difiere de los anteriores. Las expansiones, las libertades, y los descubrimientos de la Europa postrenacentista, que culminó en la industrialización ha roto las barreras de la cultura y del continente. El hombre se encuentra a si mismo, solo en su individualismo, en la herencia de todo el pasado, equilibrándose precariamente en este tiempo difícil... Aquí todavía, en la ubicuidad general, ha brotado una semilla como resultado de un profundo contacto entre Oriente y Occidente, una de entre las muchas necesidades requeridas para la unificación y la madurez de la raza humana. En la nobleza y la universalidad de las mejores piezas Tang y Sung, percibimos la mente de quienes han logrado los más elevados éxitos. y por consiguiente, encontramos también, una medida de valor, en el juicio de la belleza de las piezas. Si estoy en lo cierto, mi diagnóstico de los ceramistas de hoy es que están sufriendo un mal de autoconsciencia, en contraste con lo impersonal, ingenuo, el carácter de todo el arte popular y primitivo, entonces, parece que necesitamos extraer una conclusión veraz para escapar de esta infundida enfermedad. (...) El impulso desde el Renacimiento ha acumulado un camino hasta hoy, hemos llegado a una destructiva autoconsciencia e intelectualización. Cómo trascenderla, cómo librarnos nosotros mismos y nuestro arte del yo sobreenfatizado, que se sostiene entre nuestro esfuerzo y esa tranquila integridad de las mejores piezas Sung (o persas, o españolas, o las antiguas vasijas inglesas) es nuestro problema. Necesitamos la consciencia, pero en una relación de totalidad. Hay un ceramista vivo que en mi opinión, ha conseguido esto mejor que cualquier otro, y es Shōji Hamada. Le he visto crecer de cerca, y a lo largo de treinta años. Construyó su reputación primero como artista ceramista en Inglaterra, a través de las exposiciones en Bond Street. Después volvió al Japón y se enterró en una aldea de Mashiko, que durante doscientos años suministró a Tokio los utensilios de cocina. (...) Hamada, rehusando a una variedad de posibilidades a su regreso de Europa, prefirió liberarse a si mismo, como un tornero, desde su conocimiento, desde una honesta artesanía, en parte, para obtener su propia aceptación como ser humano y buen trabajador, pero también para librarse de la propia pretensión.<sup>136</sup>

VII.4 El problema de la libertad

El tema de los oficios no es solamente un asunto espiritual sino evolutivo, que debe adaptarse a los cambios y progresar conjuntamente con el resto de la sociedad. La aceptación en las alfarerías de los dos sistemas conjuntos: el artesanal y el artístico, es decir, de un sistema que le permita rentabilizar el taller, y al mismo tiempo, extraer de entre el conjunto de piezas las más selectas y bellas, es otro de los nuevos factores que destacan de las innovaciones introducidas por Leach y Hamada. Participan en la actividad artística al seleccionar de entre una gran producción diaria alguna pieza, y quizás ninguna otra, significa que la percepción está atenta a los cambios más sutiles y a la interpretación de los accidentes, que caracterizan el objeto.

Pero, esta parte artística ha estado en el olvido, o al menos, oculta por el hecho de que la razón de la existencia de las alfarerías era principalmente productiva, especialmente, esta sería, después de la Guerra, la idea general bajo la cual, la cerámica volvería a ser considerada sólo un oficio.

Los cambios iban a diferenciar al artista que trabajaba individualmente del artesano que compartía la actividad productiva. De ahí que se empieza a diferenciar entre los ceramistas que quieren vivir del reconocimiento del público, cotizando su obra en las galerías, y, el ceramista que vive de la productividad, cuya dirección es popular, su fin es doméstico, y por consiguiente la mercancía es barata. La elección de existir a través del éxito significa aceptar el riesgo, la separatividad, y en definitiva la libertad. Ya nos hemos referido anteriormente a estos dos tipos de libertad. Desde el punto de vista de la integración según Leach, Hamada y aquellos que siguieron la vertiente oriental tradicional, la libertad era una cuestión de diferenciación espiritual. Su principal dificultad afectaría al ceramista común que "sin poseer un conocimiento sensible de su arte ni de las buenas normas derivadas de la tradición, es incapaz de crear, no digamos ya obras maestras, sino de producir tan siquiera trabajos intrínsecamente correctos."<sup>137</sup>

La carencia de disciplina artística, de creación compositiva, o de utilización de los recursos propios del artista, junto a la pérdida de la tradición, significó que la técnica "triunfó una vez más sobre el arte; la frivolidad y la facilidad, sobre el vigor de toda obra creativa."<sup>138</sup>

Tal y como es visto desde la clásica tradición oriental de los oficios la utilidad "demanda fidelidad en los objetos; no perdona la autoindulgencia humana. Al crear un objeto para uso práctico, el artesano no se empuja a sí mismo al fondo, o incluso, para ese asunto, a la superficie. Con dichos objetos, la autoafirmación y el error -si se presentan- son reducidos a un mínimo. Esto puede ser una razón porque las cosas útiles son bellas. Los objetos cuyos fabricantes permanecen anónimos tienen más fácil acceso a la belleza."<sup>139</sup>

La utilidad es el elemento en el que el artesano basó todo su trabajo. En el cambio de valores, de lo tradicional a lo artístico dicha utilidad es reemplazada por la autoexpresión. La

utilidad tiene sus propios cánones, su orden. La autoexpresión impone los suyos, necesita de una elección. Aparece la necesidad de buscar un lenguaje personal, lo que lleva a conocer los lenguajes, conocerse a si mismo, y esto es el camino de la experimentación, del esfuerzo, de la soledad y de la incertidumbre, también de participar de la cultura y la sociedad.

En medio de este conflicto destacaron los ceramistas que se aferraron a una determinada forma de hacer personal o a un sentido clásico académico. Para Cardew, la libertad fue entendida, a través del material y la práctica del oficio, como gufa: "El empieza pensando que quiere expresar algo en barro, pero después de un tiempo (si él es minimamente bueno) el barro toma el protagonismo y se expresa a través de él. (...) el ceramista es sólo alrededor de un "uno por cien" un representante libre -el otro noventa y nueve está predeterminado por los hechos técnicos- el proceso y las materias que usa."<sup>40</sup>

En medio de estos cambios, la visión del ceramista, con una formación de escuela artesano-artística, hubo de ser necesariamente contradictoria y confusa respecto a la dirección a seguir, debido a una formación tradicional fundamentalmente, dado que los elementos plásticos son inherentes a todo el lenguaje de la imagen independientemente de las distintas disciplinas. La estética oriental proporcionó un intenso grado de libertad y al mismo tiempo facilitó la continuación dentro de una seudotradición, sin necesidad de esfuerzos novedosos ya que la forma de la utilización técnica recurre a la libertad expresiva de la accidentalidad.

El cambio puede ser visto desde distintos ángulos: el artesano amoldado a patrones establecidos y leyes comunes del gremio a su transformación a artista con un nuevo lugar en la sociedad y opiniones libres,<sup>41</sup> de la comodidad de trabajar acorde a unos patrones a la supresión de los límites, el cambio de concepto, de la ausencia de reconocimiento creativo por creación consciente; fundamentalmente, la búsqueda de una identidad e individualismo:<sup>42</sup> "El individuo fue dejado solo; todo dependía de su propio esfuerzo y no de la seguridad de su posición tradicional."<sup>43</sup>

En este nuevo sentido del mundo existe la duda, la distinción y la elección. Desde el comienzo del trabajo subsisten la incertidumbre sobre la identidad, dirección personal; es la lucha por conseguir expresar algo personal, inventivo, correcto y significativo dentro de un gran colectivo. En este sentido, se puede afirmar que "...todas las artes son esencialmente artesanías promovidas con el propósito de alcanzar resultados "inaccesibles" o de "autosuperación",".<sup>44</sup>

La diferencia, entre el artesano que sólo necesitaba integrarse en la tradición, al artista que ha de preguntarse sobre el valor estético e individual de sus objetos, es notable por la carga de implicaciones intelectivas, anterior a la producción de objetos.<sup>45</sup>

La individualización entraña la idea de los reconocimientos. De una parte, el reconocimiento general de la cerámica como un medio artístico más. Por otra, la importancia individual, no sólo de reconocer las características del trabajo según este haya sido realizado<sup>46</sup>, sino de

constatar la propia autenticidad.

Las asociaciones históricas relativas a la mecánica de las actividades plásticas, y su valoración<sup>47</sup> ha sido una preocupación que se encuentra unida al desarrollo artístico. Pero hay que diferenciar, las leyes gremiales que impidieron la libre decisión y expresión personal<sup>48</sup> del orden práctico y técnico de la tradición cerámica. Se puede reconocer que: "El principio de la belleza del oficio no es diferente de la ley que rige el espíritu que es la razón fundamental de todas las cosas."<sup>49</sup>

Bajo el sentido de la artesanía el trabajo de un artesano se desarrolla con corrección, no necesita preocuparse por el reconocimiento de los demás, pero, la valoración en una esfera no tradicional, individual y pluralista es lo que hace significativo el trabajo artístico.

La historia de la cerámica contemporánea, está plagada de ejemplos que han prescindido del contenedor como condición para crear, sin embargo, la reflexión sobre este tipo de objetos plantea que el carácter contenedor es un factor para la creatividad: por su propio carácter abstracto, en el sentido puro del término es un instrumento ausente de las representación figurativa, además de simbólico e histórico.

Una vez desaparecido el sistema de construcción que caracterizaba la forma, la cerámica plantea el problema principal en el que todas las artes están imbuídas. Es decir, una vez abierta la frontera de los límites, el ceramista tiene ante sí eliminadas todas las fronteras, también la de la construcción formal. Están todas las combinaciones posibles con los demás medios, y todos las posibilidades de construcción, incluido el caos.

Si en un principio habíamos tomado como estructura formal el cuerpo de la vasija, la nueva estructura está por descubrir o aceptar, consecuentemente es una elección. La transformación de la masa amorfa del barro en el torno, no puede ser la misma que el campo de la creatividad sin límites. El principal problema a abordar es el de la libertad. Pero no es posible crear en la total ausencia de límites: "Hay en la libertad una tendencia constante a la inversión dialéctica. Pronto llega el momento en que la libertad se reconoce a sí misma en la obligación, realiza su esencia en la sujeción a la ley, a la regla, a la coacción, al sistema. Realizar su esencia significa que no deja de ser libertad."<sup>50</sup>

### VII.4.1 La elección

El problema del orden ha afectado a todos los géneros artísticos, y en este sentido, el peligro es genérico, aunque en este medio incurran otras circunstancias.

La composición es un problema de oficio<sup>51</sup>, de conocer las herramientas básicas; los elementos imprescindibles del lenguaje son todos los de la plástica. La simetría, puede ser visto como un problema de composición tradicional clásica, donde los elementos se repiten con una cierta frecuencia, son clásicas porque responden al orden intemporal establecido por unos

cánones a los que nos hemos acostumbrado.

La introducción del azar tuvo un valor fundamental en el orden artístico; es una tendencia que rompe la existencia definida de los objetos. El problema es el de la subordinación y la supremacía de los elementos integrantes de la composición. Se necesita determinar qué es importante para el artista y que elementos la acompañan: la textura, el color, el vacío, la repetición, ... Toda la obra contemporánea después de la segunda Guerra Mundial descubre el sentido del informalismo, de la serie, de lo aleatorio, de lo que no es idéntico como elemento porque no se repite, pero que crea estructuras idénticas. El peligro de la pérdida del orden, que el torno, y toda la tradición daba, ha descubierto la faceta creativa, la identidad, la diferencia y la complementariedad con el resto de las artes; aunque también, han caído en la superficialidad una gran mayoría.

La individualidad significa unidad, el valor irremplazable para la creación plástica. Pero esta individualidad denota investigación y actividad, la obra permanece abierta, en movimiento continuo y variable. "el artista no es el único que consume el acto creador pues el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior descifrando e interpretando sus profundas significaciones para añadir entonces su propia contribución al proceso creativo."<sup>52</sup>

La relatividad, la seguridad de que la obra sólo tiene un tiempo definido de existencia y que el sistema en el que se crea no es el sistema absoluto es el origen de la insatisfacción y la búsqueda continua para concluir finalmente en un fracaso y un tiempo vencido. Esta es la tragedia que Bernard Leach anunciara. La integración ha sido finalmente conseguida. El zen fue un medio para superar la dificultad del cambio radical. En la práctica habrían de confundirse organización con expresión e innovación con experimentación.

El significado de la libertad es un problema que alcanza a todas las actividades artísticas:

"Muchos de nosotros, dominados por el temor de la autoexpresión, buscamos la seguridad superficial que nos brinda el estilo actual, a la par que rendimos culto a la moda y hacemos un fetiche de la complejidad... La idea, el precioso mineral del arte, se pierde ... La obligación del artista es crear un cosmos personal..."<sup>53</sup>

Las reglas para la creación se basan en la invención deducidas de un encontrar y descubrirse interiormente. Por lo tanto, en la realidad actual, sin la imposición convencional del torno hay que descubrir: primero, cuáles son las nuevas posibilidades para esas formas torneadas, y segundo, las circunstancias determinantes de la modificación de la misma. Por otra parte, de ello debe extraerse, cuál es el tipo de lenguaje que desarrolla, cuál su punto de agotamiento y a qué crítica han de someterse las formas. En este sentido, el vaso no es más que un orden formal, perteneciente a cualquier figura genérica que introduce un determinado tipo de orden.

VII.5 NOTAS

<sup>1</sup>. Shôji Hamada conoció a Bernard Leach a través de su compañero de estudios Kanjiro Kawai, en el Colegio Técnico de Tokio, en 1913.

<sup>2</sup>. Bernard Leach, *Hamada. Potter, first edition, London, Thames & Hudson, 1976, p.47.*

<sup>3</sup>. *Catalogue: Hamada exhibition, introduction by Sôetsu Yanagi, Paterson Gallery, Nov, 1931.*

<sup>4</sup>. B. Leach, *op. cit.*, 1976, p.87.

<sup>5</sup>. *Ibidem.*

<sup>6</sup>. Paul Rice & Christopher Gowing, *British Studio. Ceramics, 1st. edition, London, Barrie & Jenkis, p.25.*

<sup>7</sup>. Esta actitud es descrita en la anécdota que cuenta Rice & C. sobre la carta de una señora dirigida a Leach en la que se quejaba de que su tetera filtraba el agua. Leach le respondió que podría utilizar cualquiera que adquiriese en la alfarería, pero esa pieza debería usarla "como un tipo de icono, para contemplarla en su paz interior." *Ibidem.*

El zen, basado en el budismo chino de la dinastía Chang, influyó en las creaciones Tang y Sung tanto como en las creaciones de Leach y de Hamada.

<sup>8</sup>. B. Leach, *op. cit.*, 1976, p.93.

<sup>9</sup>. Además de definir, en una total individualización, el carácter del artista en función del método utilizado.

<sup>10</sup>. El facetado y el estriado destaca el período Sung chino y Hamada y Leach. En la decoración con cera, Leach y Hamada. En el sgraffito, el período Sung y el siglo XV italiano. En la "mayólica", la cerámica de Talavera de la Reina (XV-XVI-XVII). En la cuerda seca destaca la cerámica hispano-morisca. En la impresión y el relieve, la tradicional cerámica persa, japonesa e inglesa, contemporáneamente, Mc Kinnell y Thomas Shafer, en el estriado destaca en el período Sung. El calado alcanzó un gran esplendor en el período Ming en china, en el siglo XVII en Europa, y en Persia durante el siglo XII. El bruñido destaca la cerámica argárica (III-II milenio A. de C.).

<sup>11</sup>. Un maestro de esta técnica es el japonés Shigeo Shiga. "Decoración con Kanna", *Cerámica, N°31, 1988, 24.*

<sup>12</sup>. El espíritu de lo casual y lo gestual se encuentra en la cerámica de Shino y la de Oribe, dos de las mejores escuelas de cerámica durante el período Momoyama.

<sup>13</sup>. Ejemplos tomados de los referidos por Antonio Vivas en: "Técnicas decorativas en la cerámica", *Cerámica, N°9, 1981, 55-63.*

<sup>14</sup>. P. Rice & C. Gowing, *op. cit.*, 1989, p.43.

<sup>15</sup>. B. Leach, *A potter's Book, Faber & Faber, 1976, ps 141 y ss.. Summa Artis, El arte del Japón, V°XXI, 1979, pp.352-362. "Rakú I" Cerámica, N°6, 1980, 43-51. "Rakú II" Cerámica, N°7, 1980, 43-47. "Rakú III" Cerámica, N°8, 1981, 37-42. "Rakú IV" Cerámica, N°24, 1986, 48-57.*

<sup>16</sup>. Los elementos utilizados en la ceremonia del té fueron: "un pequeño tarro para el té pulverizado, un cuenco para beber, un cuenco para el lavado, un plato para pastas y, ocasionalmente, un recipiente para el agua, una caja de incensario, un braserillo y un vaso para contener un solo pomo de flores. Los recipientes para la ceremonia del té fueron tan altamente considerados que a menudo los samurais

escogían un utensilio para el té muy valioso como recompensa por sus servicios." Emmanuel Cooper, *op. cit.*, p. 60.

<sup>17</sup>B. Leach, *Hamada. Potter, 1st.*, London, Thames & Hudson, 1976, pp.136-137: "La simplicidad del rakú provoca que sea el más difícil de conseguir de todos. La razón es que para el japonés, el uso del objeto de rakú es muy sutil. Es tan sencillo que discurre a través del ciclo completo del desarrollo. Lo veo en los términos de las cuatro estaciones. Los mejores cuencos son los realizados por los niños inconscientemente. Sin embargo, cuando consigues la cima de la destreza -el verano- es cuando aparece el peligro." La idea de peligro, advierte del riesgo de la destreza, capaz de restar espontaneidad al trabajo por un exceso de confianza.

<sup>18</sup>La presentación de este proceso, ofrecida por Leach a su regreso del Japón, a causa, probablemente, de la diferencia de materiales, no dió los resultados a los que estaban acostumbrados. Así pues, la técnica sólo fue una experiencia interesante.

<sup>19</sup>P. Rice & C. Gowing, *op. cit.*, 1989, p.29. Hamada llegó a afirmar lo mismo: "Una gran lección fue que si un elemento no era autóctono no funcionaba. El barro y el vidriado deben de proceder del área en la que uno trabaja." Bernard Leach, *op. cit.*, 1976, p.52.

<sup>20</sup>El uso de la técnica en los cuencos de té le llevó a rechazar la forma por estar fuera de su contexto cultural. En este sentido, la técnica fue un medio de expresión más. G. Clark, *American Ceramics 1876 to the Present*, London, Clibborn, 1979, p.300.

<sup>21</sup>Paul Soldner, 1973, *cit. por Garth Clark, op. cit.*, p.300. V., sobre su forma de realización accidental: David Roberts, "Paul Soldner - Magic Potter", *Ceramic Review*, Nº109, Jan-Feb., 1988, 34-38. Una de las variaciones que Soldner introdujo posteriormente, fue la sal, que produjo una mayor riqueza en la superficie del objeto, sin llegar al estado "piel de naranja", propia del vidriado. La sal se descompone con virulencia, el contenido de sodio de la sal ataca la parte de la sílice y de la alumina de la superficie de la pasta formando un esmalte, además de densas lianaradas de ácido hidrociorhídrico. Este vidriado, de origen occidental, e introducido posteriormente en el Japón, por Gottfried Wagner, en el siglo XIX, fue muy utilizado por Hamada, Jack Troy, Don Reitz, Peter Starkey, Tom Turner, Willian Hunt, entre otros. Su principal ventaja revierte en la inmediatez, ya que el proceso se realiza en una sola cocción. V., "Gres salino", *Cerámica*, Nº28, 1987, 58-64. Cf., Wolf E. Matthes, *Vidriados cerámicos*, Barcelona, Omega, 1990, pp.149-159.

<sup>22</sup>Marcel Duchamp, "El proceso creativo" en *Duchamp du Signe. Escritos*, (trad. J. Elias y C. Hesse), Barcelona, G. G., 1978, p.163. Para Arnheim esta es una cualidad del artista que refleja una sumisión parcial a un poder orgánico -interpretada muchas veces como inspiración divina- muy diferente de la capacidad de la planificación o el cálculo. Rudolf Arnheim, *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*, Madrid, Alianza, 1980, p.166.

<sup>23</sup>Aunque se ha afirmado que la cerámica de Picasso es de muy poca calidad, en relación a otros logros técnicos, como la cerámica de Llorens Artigas, entendemos que el ejemplo de Picasso ha sido fundamental en el impulso que tomó la cerámica de los años 40 en los EEUU. Este hecho debe ser tenido en cuenta porque el tipo de afirmaciones: "Voulkos, Turner y Rudolf Staffer, liberaron el medio del preciosismo del oficio, a través de la informalidad, escala y vigor de superficie", deja de lado los hitos histórico cerámicos. Si la cerámica de Picasso fue precisamente importante es porque utilizó el lenguaje plástico libremente como hasta entonces no se había hecho. No es importante si él torneaba o no las piezas porque el resultado es íntegramente suyo. Francesc Millares, "Llorens Artigas colabora con otros artistas", en *AAVV, Josep Llorens Artigas*, Barcelona, M.C., p.29. G. Clark, "Ceramic Art: Redefinition", *American Ceramics*, Vº1, Nº1, 1982, p.8.

<sup>24</sup>Esta concepción, junto con la apertura del proceso de la cocción del rakú, pudo ser el origen de la aplicación, en la cerámica contemporánea de los esmaltes sintéticos postcocción.

<sup>25</sup>Discrepamos de Santiago Alcolea, al afirmar que las formas de Artigas parecen desarrollar "una línea paralela al espíritu del Bauhaus, con sus formas puras y esenciales, surgidas del torno, muy

estables y con tendencia hacia una clara verticalidad. "La razón principal, es que las formas de Artigas no responden al concepto de diseño y de industria o de investigación formal como si lo evidencian las cerámicas de Weimar. S. Alcolea, *Las artes decorativas*, t. VII, Carrogio, Barcelona, 1986, p.181.

<sup>26</sup>.Dentro de esta orientación se vislumbran algunas direcciones de críticos como: Mc Twigan, Kelley, Perrone y Perrault, que de una forma u otra, evidencian el dilema que el pensamiento oriental supuso en conceptos tales como: "presencia", "ausencia de tiempo", "transformación"... , que dificultan el juicio y valoración dentro de un nuevo marco creativo.

<sup>27</sup>.Por otra parte, el proceso, siempre cambiante del torno, puede representar para el aprendiz un juego, en donde la idea inicial de una forma dada, puede perderse fácilmente por la gracilidad de las formas que se suceden continuamente. Un juego limitado por el tiempo, en el que las condiciones de trabajabilidad del barro se agotan, hasta entonces, las formas habrán cambiado más de mil veces.

<sup>28</sup>.La academia se ha servido de estas formas para enmarcar y delimitar partes y elementos complejos, que delimitaran y permitieran una rápida comprensión de las composiciones, en un espacio predeterminado por un volumen o un plano.

<sup>29</sup>.Lucie Rie (1902-) estudió cerámica en Viena. Estuvo indirectamente influida por la Bauhaus. Fue a Inglaterra en 1939. Dio clases en Camberwell School of Art. Hans Coper (1920-1979) emigró de Alemania al Reino Unido, encontrándose ambos en 1946. Tuvo bastante influencia como profesor primero en Camberwell y posteriormente en el Royal College of Art en Londres. Su obra no tuvo conexión con la cerámica inglesa. Ver: Tony Birks, Hans Coper, London, 1st.ed., Collins, 1983, Tanya Harrod, "Pots & Sculpture", *Ceramic Review*, nº105, May-jun, 1987, pp.20-1. Tony Birks, Lucie Rie, 1st. ed., Alphabooks, 1987. Catalogue. "Lucie Rie: A Retrospective Exhibition of Earthenware, Stoneware and Porcelain 1926-1967", London, The Arts Council, 1967. John Houston (ed), *Lucie Rie: A survey of her Life and Work*, London, Crafts Council, 1981, Michael Dunas & Sarah Bodine, "In Search of Form: Hans Coper and Lucie Rie", *American Ceramics*, nº4, vol.3, 1985, pp.15-21.

<sup>30</sup>.Lao Zi, *El libro del Tao*, (trad. I. Preciado), Alfaguara, Madrid, 1978, p.111.

<sup>31</sup>.Este estilo de cerámica fue desarrollado en Staffordshire en la primera mitad del siglo XVII, cuyos principales productos eran objetos para las granjas y para el uso doméstico, fueron hechos con arcilla roja, decorados con engobes y vidriados con el barniz de alfarero. V., Enmanuel Coper, *Historia de la cerámica*, Barcelona, Ceac, 1981, pp.116-117.

<sup>32</sup>.B. Leach, *Hamada. Potter*, 1st., London, Thames & Hudson, 1976, p.46.

<sup>33</sup>.P. Rice & C. Gowing, *op. cit*, 1989, p.40: "Después de la guerra, muchas de esas galerías desaparecieron o suspendieron las exposiciones de cerámica. Otra vez, volvían a ser sólo oficios."

<sup>34</sup>.Hamada, "Taste" and "feeling": The former is a part, the latter is the Whole", *Kôgei*, Vº 8, 1931.

<sup>35</sup>.Y. Yanagi, *op. cit*, p.223.

<sup>36</sup>.B. Leach, *A potter's portfolio. A selection of fine pots*, 1st., London, Lund Humphries & Company, 1951, pp.12-14.

<sup>37</sup>.Ibidem, p.27.

<sup>38</sup>.Ibidem.

<sup>39</sup>.S. Yanagi, *op. cit*, p.143.

<sup>40</sup>.Michael Cardew, "Industry and the Studio Potter" en AAVV, *op. cit*, 1978, p.95. (*Crafts* 2, nº 1, 1942).

<sup>41</sup>. Ernest Kris y Otto Kurz, *La leyenda del artista*, Cátedra, Madrid, 1982, p. 25.

<sup>42</sup>. El cambio definitivo de valores podemos situarlo en torno a 1940 aproximadamente, con la expansión de la cerámica de estudio. No hay que olvidar, que anteriormente y de forma un tanto esporádica surgieron ceramistas artísticos, como Bernard Palissy (1510-90). Quien modeló en vasijas vidriadas con estaño, motivos de plantas y animales.

<sup>43</sup>. Eric Fromm, *El miedo a la libertad*, Barcelona, Paidós, 1982, p. 82.

<sup>44</sup>. Juan Luis Guerrero, *Promoción y requerimiento de la obra de arte*, Losada, Buenos Aires, 1967, p. 129.

<sup>45</sup>. No pudiendo decir que: "el arte y el oficio son uno y lo mismo en lugar de palabras diferentes usadas para describir distintas técnicas." Jonathan L. Fairbanks, "Contemporary American Ceramics: of patterns on earth", *Directions in Contemporary American Ceramics*, Museum of Fine Arts, Boston, Febr-Jun, 1984, p. 7.

<sup>46</sup>. Para los maestros orientales, el interés de reconocer la pieza cerámica, en sus aspectos principales: "arcilla, forma y tacón", descubren la manera de ser del autor. "Allí en las partes más desnudas -pero ocultas- de la obra, espera poder entrar en íntimo contacto con el carácter y la sensibilidad de su creador." B. Leach, *op. cit.*, p. 44.

<sup>47</sup>. "Dos veces en la historia del mundo occidental advertimos el hecho de que los que se dedicaban a las artes visuales fueron elevados desde el rango de meros artesanos al nivel de artistas inspirados: por vez primera en la Grecia del siglo IV, y de nuevo en Italia, en el siglo XV." Rudolf y Margot Wittkower, *op. cit.*, p. 13. La alianza de las bellas artes y la literatura, en el siglo XVII, que enfatizó el carácter intelectual para colocar la profesión en la esfera de las artes liberales, y no con la manualidad de los oficios funcionales. Ha servido al artista para obtener los privilegios del mecenazgo y los patronos reales.

A modo de ejemplo, tomémos al discurso humanístico de Leonardo Da Vinci sobre el reconocimiento de la pintura como ciencia y método de conocimiento. El carácter y la utilidad científica de la pintura fueron explicadas con la asociación que exponía la validez intelectual de la actividad pictórica al equipararse con la filosofía, o diferenciarse y distanciarse del arte mecánico como la escultura. Leonardo Da Vinci, *Tratado de la pintura*, Editora Nacional, Madrid, 1980, p. 31 y ss.

<sup>48</sup>. Constatándose al respecto numerosas historias y anécdotas. Rudolf y Margot Wittkower, *Nacidos bajo el signo de saturno: Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Cátedra, Madrid, 1982, pp. 19-26.

<sup>49</sup>. Y. Yanagi, *op. cit.*, p. 215.

<sup>50</sup>. Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Barcelona, Edhasa, 1984, p. 224.

<sup>51</sup>. El modo legítimo para componer, para entender y tener una concepción de la obra misma, ha sido punto de reflexión de muchos artistas modernos, como Schönberg quien entendió el arte fundado en la observación, reflexión, experiencia, gusto, conocimiento, leyes naturales y condiciones del material, según un concepto artesanal del arte basado en la práctica, es decir, en los problemas reales que permiten la ejecución de las obras. "No se trata de establecer nuevas leyes eternas. Si consiguiese llevar a un sólo alumno al dominio absoluto de la artesanía de nuestro arte como un maestro ebanista hace siempre con sus aprendices, me daría por satisfecho." Schönberg, *Armonía*, (trad. R. Barce), Madrid, Real Musical, 1974, p. 6.

<sup>52</sup>. M. Duchamp, *op. cit.*, p. 163.

<sup>53</sup>. León Kirchner, *De las notas de la cubierta del disco de su Trío para Violín, Chelo y Piano (1954)*, cit. en David D. Boyden, *Introducción a la música*, Ediciones Feimar, Madrid, 1979, p. 697.

EPILOGO

### Los límites del artista

*'' Nuestra preocupación debe ser meditar continuamente sobre el misterioso origen de la actividad artística. Pero empezando siempre desde el principio; observando una y otra vez e intentando organizar y reagrupar las cosas de nuevo por nosotros mismos. No considerando nunca como dado más que las apariencias. ''*

*Schönberg: Armonia*

La hipótesis inicial establecía que a partir de los materiales podríamos concretar un lenguaje donde situar los fundamentos para una crítica de la cerámica. Han sido varias las razones que han determinado un giro en el estudio:

1-Una indeterminación general artística que considera los materiales como una página en blanco, donde lo importante, independientemente del medio, es la expresión y las ideas.

2-El análisis de la crítica para acceder a los fundamentos y conexiones respecto a la expresión y el material, resultó inadecuada. La crítica referida al medio, de las escasas exposiciones que hay y se reflejan, es periodística, y están más centradas en la presentación y apoyo de los artistas que en el análisis del lenguaje plástico desde el punto de vista de la evolución y el desarrollo del arte.

3-Es una consecuencia del rechazo categórico de la vaguedad general confirmada en la expresión: 'todo es arte'. Lo cual, evidencia la indeterminación estimativa cerámica, y deja que la anulación de la función sea la condición suficiente para ser artística.

Estas han sido las razones que condicionado y determinado finalmente la dirección de estudio, en un objeto arquetípico, que se mostraba indeterminado, de imposible crítica porque sus cualidades son demasiado 'esenciales', básicas, al mismo tiempo, conectadas con el hombre y la vida, y, el recuerdo de las formas porque funcionan igualmente como símbolos. Por ello, dedicamos la primera parte al estudio del elemento vaso, viendo sus posibilidades desde la herramienta y analizando y buscando las posibilidades plásticas para su utilización. El torno de alfarero representó una gran ventaja para la producción de objetos utilitarios, por su economía productiva, y en este sentido, accedimos a sus problemas desde la perspectiva del lenguaje plástico. El principal problema que entrevimos en un principio era una falta de pensamiento, de aceptación sin preguntas del medio, considerando que esta era la lógica consecuencia de los cambios, y que la inaceptación general de la cerámica era debido a que exhibía una etapa de transición que se apoyaba en la indeterminación general del arte. La conexión de los principios Zen aplicados a la alfarería, considerada como un microcosmos, introduciendo el elemento del accidente, de la esencia, simplicidad, preparación mental antes de la actividad, incorpora una clara diferencia respecto al conocimiento de las alfarerías como centros de producción donde se da una especialización y división del trabajo. El interés se ha

centrado en una actitud reflexiva que pasa por una preparación mental. Y en este sentido, encontramos la conexión puramente mental del arte, por lo tanto, la diferenciación y distinción de aquellos objetos que siendo producidos en masa entran en una esfera distinta, donde los accidentes invitan al pensamiento, a la interiorización, a la presencia.

La 'aparición' del vaso en el torno, es, ciertamente, sorprendente, las formas cambian continuamente sin esfuerzo, sin lucha por estructurar ni articular espacios. En este sentido, el torno es un problema, se muestra inadecuado por su indeterminación estructural espacial, que nosotros hemos intentado eliminar señalando, desde el punto de vista creativo, una tercera opción en la utilización del torno como herramienta creativa, indicando una posibilidad de estudio formal, desde la consciencia de los problemas, no desde el hábito.

Los fundamentos formales del vaso son:

1-En el torno se dan una serie de acciones y de gestos cuyas conexiones poéticas de las formas abiertas y cerradas responden a procesos físicos determinados.

2-El vaso es el resultado de una acción, cuya pared materializa perceptivamente las tensiones del proceso, en un sentido orgánico de crecimiento y deceleración.

3-La estructura centrada sobre un eje axial tiene posibilidades de construcción y deformación, dependiendo del grado de consciencia de la realidad artística y de la elección de la herramienta sólo, nunca desde la costumbre o ejercicio artesanal.

4-La facilidad de producción y de simple concepto, al ser formas que se producen por un perfil (plano) y un eje de giro, crean formas desde un sistema bidimensional, que gracias al movimiento, pasa a un elemento tridimensional volumétrico.

5-La organización del campo visual en base a unas formas elementales se expresa de forma directa, sin la influencia personal que deforma su génesis.

Desde su vacío generado por las tensiones de formación, determinamos que:

1-El centro perceptivamente completa la forma en una ambivalencia de lo externo-interno y crea una relación de totalidad.

2-Se establecen conexiones simbólicas respecto al carácter de 'contenedor', incluyendo el espacio interno y externo del hombre, además de las formas naturales. Es por tanto, una forma básica en la naturaleza, incluyendo el movimiento que las genera, conectando así, la formación con la espiral.

3-Se establecen grandes conexiones poéticas en una 'doble codificación', resultando de ello un objeto más complejo en su ambigüedad.

4-Aún sin existir materialmente, es un elemento plástico por excelencia que compensa la forma material conocida, y establece el contrapeso de la animación externa.

Las conexiones que hemos establecido intentan liberar el lenguaje artístico de la tiranía de la facilidad, estableciendo el contrapunto de la realidad creativa que discurre por un camino

muy distinto a la facilidad de la herramienta y la comodidad de los oficios. Rechazando de esta forma la comodidad y la inutilidad del torno, pero, que puede ser igualmente útil si es utilizada desde la necesidad creativa.

Las reflexiones que hemos recogido de los ceramistas en relación a la herramienta como proceso y utilidad como lenguaje creativo, muestran, en su conjunto, una compleja trama de actitudes que circunscriben la polémica de los cambios en el medio y en la necesidad de expresión:

- 1-Ni los procesos ni los materiales pueden ser impedimentos para la expresión.
- 2-El riesgo de la libertad y el precio de la elección
- 3-El vaso como síntesis, un objeto único para las diferentes actividades: espaciales, pictóricas, arquitectónicas.
- 4-Crítica a la existencia de una artesanía decorativa sin función práctica, consecuencia de la pérdida del sentido en el que se apoyaba.
- 5-Posibilidades plásticas de las formas y movimientos en la formación del objeto.
- 6-Conexión del fuego como un elemento de transformación, mágico, origen del arte.
- 7-Necesidad de conocer las posibilidades de los materiales.
- 8-Problema del aislamiento del medio.

La crítica a la que nos hemos referido y que ha detectado los grandes problemas que tiene el medio, están referidos a el mismo, no a la interacción artística:

- 1-La cerámica artística no puede estar supeditada al lenguaje artesano, ni en sus fundamentos, ni en sus principios.
- 2-La diferencia de los procesos no puede ser una reivindicación por si misma.
- 3-La cerámica más destacada discurre detrás de otros logros y movimientos artísticos.
- 4-Fuerte dependencia técnica y confianza en la tradición.
- 5-El aislamiento del oficio.
- 6-Excesiva preocupación por los procesos.
- 7-Necesidad de un vocabulario preciso y significativo.

Desde estos planteamientos pensamos que: es necesario reconocer el útil como un elemento plástico, que las características técnicas no pueden limitar los medios, una confusión generalizada por una mala aplicación de los términos en función sólo del reconocimiento y que el aislamiento imposibilita la comunicación:

- 1-La utilidad. Aparece la necesidad de establecer los fundamentos para un lenguaje donde sentirse respaldados, al margen de las consideraciones del oficio donde el vaso ha sido la razón de su existencia funcional, enfrentada a la artística, si bien, ese mismo carácter es hoy, al menos desde nuestra perspectiva, un elemento plástico más, sin necesidad de prescindir de él por más

que desde el concepto y reflexión se diga lo contrario. La evidencia del carácter artístico del vaso aparece en la práctica, nunca desde la abstracción conceptual del elemento al que se caracteriza por su función.

2-El fuego. Es imprescindible entender que la diferencia del lenguaje material no puede llevarnos a consideraciones donde se acepte que el fuego es un elemento de transformación conceptual, porque si entramos en esa dinámica y relación, aceptamos un cambio de consciencia que imposibilita la crítica y sitúa el elemento como presencia antes que como substancia plástica susceptible de ser analizada, desde la historia y desde el ejercicio. El valor místico y mágico de la modificación substancial cierra el sistema en el carácter material del oficio e impide salir de si mismo y competir expresivamente.

3.El término. La inadecuación del término 'escultocerámica' para explicar objetos en material cerámico refleja una falta de aceptación del cambio de concepto y utilidad de la artesanía y su evolución hacia propuestas artísticas. Entendemos que el término no respeta el medio en si mismo ni su carácter, y deriva hacia fundamentos no plásticos: reconocimientos sociales y económicos.

4-El oficio. El aislamiento del medio respecto a otras disciplinas le ha llevado a una experimentación exhibicionista de materiales únicos sobre la idea y valores éticos, el virtuosismo es sólo una búsqueda subjetiva ligada a la apreciación y nunca a la educación artística.

Todo esto señala que el cambio es todavía una cuestión de elección personal debido a que el medio continúa en una ambigüedad cómoda y en absoluta crítica, sólo detectable y denunciada por algunos profesionales. La necesidad del cambio, no es de todos añorada como tampoco conocida, cuando no hay medios que incidan y reflejen los problemas desde la reflexión, no desde la crítica callada. La necesidad de elección, no ya de los medios y materiales, sino de una simple elección a continuar con la artesanía productiva pero de lujo, a expresar sentimientos o ideas, significa elegir a un nivel más arriesgado que la elección del marco o el tema, porque significa tomar consciencia de la historia y de la realidad plástica pero también refleja una situación transitoria en absoluto consolidada por el cambio.

A un nivel ya artístico, la elección significa diferenciación y por tanto, ideación. Lo cual implica una relación de estudio centrada en una reflexión personal, más interna que superficial y técnica, de la cual no obtendríamos la conexión del discurso personal.

Hemos afirmado que la velocidad y el tiempo en una realización implica una adecuación de las técnicas sobre otras, determinadas por el gesto que capta más la esencia del instante que el tiempo en si mismo, aunque éste sea un indicador de qué es lo que se expresa hoy, gracias a ese vertigo, y qué es lo que más interesa a los artistas. La técnica, las herramientas tiene un discurso que no debe estar separado de la interacción del gesto artístico, cómo se utilizan indica cómo se expresa el artista y su grado de conexión con los problemas de su tiempo. La articulación de una estructura es, por tanto, la articulación de una idea. De lo que se deduce la inutilidad de quedarse en el significado del fuego, de los esmaltes o las formas, sólo son

válidos en la medida que pueden servir a las ideas, no a la naturaleza representativa ni reconocida. La importancia está en cómo se disponen los materiales para descifrar el lenguaje del que se desprende:

1-Sus cualidades materiales.

2-La impresión del sentimiento y sensibilidad artística.

De esta forma, la función puede ser un elemento o un recurso, aunque se relacione con una mecánica, condición que lo ha descartado del discurso artístico occidental que, sin embargo, en una sociedad industrial no tiene razón de existir. La función es por tanto, su recuerdo, el recurso de la imagen. Eliminada la utilidad práctica pasa a tener utilidad estética, a través de la individualidad de la elección. Es de esta forma, como accede a ser un espacio donde desarrollar un lenguaje plástico. Se adapta así, a las estructuras compositivas que son un marco de actuación: marcos, cubos, sonetos, sonatas..., es decir, espacios limitados previamente con características formales propias, en donde si se dan los cambios es consecuencia de la necesidad, de una interpretación estructural de la forma.

En medio de estos cambios, el contexto del vaso es la galería.

Por otra parte, el sentido expresivo de su función está relacionado con el vacío, un espacio en silencio como contrapunto de su actividad. Finalmente, el reconocimiento del valor plástico de 'u' termina negando el juego de las apariencias para ver en él generado la dialéctica oposición de la formación de las paredes, un espacio tan dinámico como estático según las referencias de nuestro pensamiento.

La decoración del vaso aparece como elemento que configura la indeterminación de la forma genérica, su información se basa en el carácter que la determina, sus paredes, su contorno, su espacio. Se establece la diferencia de la cerámica decorativa para embellecer un lugar y la decoración que determina su propio espacio, reflejándose a sí misma, en este sentido, no conviene llamarla decoración sino superficie pictórica. El estudio del accidente en la decoración para caracterizar el objeto tiene el sentido del acontecimiento, bajo el concepto de participar reflexivamente del hecho. Pero se establece que el accidente es el juego del recurso fácil, que no de la necesidad y la conjunción de factores que no se pueden aislar, son efectos naturales que pasan a participar de los objetos, y en este sentido, son acontecimientos. Se diferencia finalmente que la decoración no alude a un frío sentido del orden sino que caracteriza a una personalidad, un elemento que integra la actividad del objeto en su entorno. Estas son nuestras conclusiones respecto al vaso como marco para la creación. Las teorías que refuerzan esta idea resaltan el carácter de lo personal, y están basadas en la presencia, reflexión personal y actividad del objeto como el sentido que completa la existencia, sólo en este marco es posible apreciar la belleza. Pero nosotros cuando afirmamos que es un marco para la creación lo hacemos refiriendonos al concepto, la idea que articula el pensamiento y que no se refiere a ninguna aceptación sino a la formación previa, para nuestra propia reflexión. Se acepta sólo la teoría en la medida que es útil para explicar, activar la creatividad y crear la dinámica de

elección personal de la idea frente a cualquier convención establecida como sistema, que no como elementos plásticos, portadores de una dinámica perceptiva.

Las contradicciones del medio cerámico aparecen del enfrentamiento de unas actitudes espirituales y valores aceptados de la tradición, donde lo que importa es la expresión personal frente a la formulación lógica. En este sentido, se puede decir que B. Leach al establecer un sentido de lo 'neutral' estaba creando un lenguaje apoyado por el criterio formalista artístico que se relaciona históricamente con los cambios, especialmente los producidos por el desarrollo del maquinismo.

La expresión de Ruskin: "No estamos en el mundo para hacer cosas en las cuales no podamos poner el corazón", afirmó un único lenguaje artístico: de espiritualidad, de verdad íntima, que sí bien son valores inherentes al hombre y sobreviven en las obras, lo hacen ya bajo un sentido distinto. Este "poner el corazón" ha sido el centro de un lenguaje artístico bohemio. Ruskin afirmó el sentido del verdadero artista, que habría que identificar con la integridad antes que con la evolución del arte. Al señalar que el verdadero encanto depende de que podamos descubrir en la obra: testimonios, intenciones, pruebas, osadías, conquistas..., la idea conecta con la observación de la obra bajo un sentido de presencia de la tradición Zen, porque bajo ese "ver", el observador se convierte en artista, se descubre a sí mismo, como el artista descubre un mundo personal en la obra, y por tanto, la belleza, que no es otra cosa que "poner el corazón" o aprehenderla con la intuición y conecta con la actividad de su utilidad, modo con el que responde el corazón. En este sentido, el fundamento, el principio artístico es el mismo. Además, la idea de Ruskin se relaciona en otro punto fundamental en las artes, y también de la estética Zen, la originalidad y el modo intuitivo de ver participan del sentido del oficio, del deseo de no singularizarse, y si se da, es sólo a consecuencia de una necesidad inevitable, imposible de acceder de otro modo. Este carácter de necesidad tiene la misma connotación del sentido industrial de la función. Así pues, la necesidad del elemento formal aparece conectado desde tres puntos muy distintos: el sentido tradicional artístico occidental, la filosofía Zen y la mecánica industrial. Desde muy distintas visiones estas tres actitudes definidas y diferenciadas en el pensamiento participan de la razón más esencial de cualquier actividad: la necesidad y su relación con la función, un elemento que organiza la actividad creativa en base a un fundamento que descarta la actuación arbitraria del arte, rechazándola por no ser una lógica consecuencia para un fin concreto.

Sin embargo, el carácter de cómo esa necesidad se da está vinculado a la acción, que bajo la dinámica del maquinismo está más separada del 'corazón' y de la 'presencia' Zen a través del sentido de ruptura expresado por los futuristas. En parte, los principios han estado eclipsados por el sentido social y religioso que contradecía a una aportación propiamente humana como es la máquina: una intelección.

El interés por Morris, bajo la idea que intentamos rescatar retrotrayendolo del contexto victoriano, no fue sólo la integración de la experiencia estética gracias a la eliminación de la especificidad de las artes, sino en señalar a un tipo de artista 'completo', y por lo tanto plural,

menos 'dirigido' o mediatizado por unas técnicas sólo. No es que haya que volver a los gremios, pero la idea del maestro, es la del artista integral, y en este sentido, es lo que hoy se demanda: un ceramista menos mediatizado por las condiciones de un oficio, y más un artista portador de un lenguaje universal de las imágenes donde elegir un lenguaje propio, que por otra parte ha estado fomentado desde el lenguaje artístico puro: el Suprematismo, De Stijl, el Constructivismo ruso, que se centraron en la utopía del universalismo propio de Leach y de la espiritualidad Zen.

En la libertad de actuación se da un intercambio de disciplinas, que no puede estar limitada por la falta de conocimiento, que por otra parte, las comunicaciones evitan.

Read eliminó la experiencia cotidiana y la experiencia estética en términos de una estética final, y llevó a la cerámica, como arte abstracto, a un arte sin contenido. El interés por lo social es pues el punto que conecta íntimamente en el cambio de estatus. Idea que igualmente se relaciona con la versión de Fry, al distanciar el uso del objeto para apreciar su autenticidad, y no menos, con el sentido formal de Leach señalado en su máxima: "actúa como la naturaleza lo hace" y en su carácter de lo 'neutral'. El conjunto divide el sentido de lo social y de lo formal, y establece una trama de ideas conectadas por palabras que desarraigan la cerámica de su función social: formal, neutral, vida real, sensación pura, verdad de los materiales, la majestuosidad de la forma, menos es más, dejar al material que hable por sí mismo, simple entendimiento, la forma sigue a la función..., conectan con un nuevo sentimiento que está desarraigado en su novedad, tanto de lo social como del arte, hablamos de la mecanización, de una nueva articulación, para el lenguaje de las imágenes, y del funcionalismo. El sentido del 'arte por el arte' tiene una lógica conexión con los principios de la máquina: un nuevo lenguaje abstracto, un único lenguaje interno, solamente desarrollado en el sistema.

La discusión sobre la industrialización no puede girar sobre la distancia que la máquina provocó entre las artes y los oficios, porque ciertamente situó a cada uno en su propio medio, y contrariamente, la cerámica descubrió que como artesanía tenía tan escasas posibilidades de existir, como de luchar contra la mecanización, y finalmente, la solución es la adaptación a un lenguaje formal artístico. El problema, en todo caso, es no reconocer las posibilidades plásticas formales del vaso. Así, encontramos que el 'arte por el arte' y la máquina llegan a un mismo punto: un lenguaje puro. Pureza que identifican en mayor o en menor medida dichas teorías, uno bohemio e individualizado, el otro, ordenado y proyectivo. Dentro de estos dos grandes bloques existen grandes diferencias, pero creemos que están más identificadas con el lógico enfrentamiento entre la racionalidad de un sistema mecánico y formal y el del arte que se resiste a dejar de ser expresivo, intuitivo, visceral. Y de esta forma, no ha de extrañar que sean muchas las teorías que caminan ambigüamente entre las dos direcciones. Fry al desarraigar el objeto de su función utiliza un sentido formal, pero al afirmar la irregularidad del trazo del artista no hace otra cosa que vincularse a las teorías relacionadas con el 'corazón', con la individualidad, y en definitiva con el artista conocido.

La máquina planteó por primera vez un problema artístico de creación al más alto nivel, un problema no de sensibilidad sino de erudición, de racionalidad extrema; provocó un nuevo

discurso artístico: un nuevo orden y articulación, es decir, una nueva estética que ya hemos calificado de proyectiva, más relacionada con la arquitectura, porque es un problema de adaptación constructiva. El arte, en este sentido, se plantea como organización en base a unos datos dados: los materiales, la función, sistema de producción..., el problema por tanto es el de la construcción puramente. Su punto culminante llegó a la creación de la teoría del diseño: respuestas claras, ordenadas, armoniosas e íntegras, adaptadas a la función. Es definitiva la ruptura con el sistema artístico tradicional. Es el fin del gesto expresivo de la artesanía y el establecimiento de un artista capaz de separar la expresividad personal de la lógica formal en la construcción. Y no en vano los máximos organizadores de este nuevo lenguaje fueron arquitectos: Gropius, van de Velde, van der Rohe, Le Corbusier, Meyer, T. van Doesburg..., así pues, ¿qué posibilidades tenía la artesanía de seguir existiendo sin el conocimiento de este nuevo lenguaje, más adaptado a una nueva época, con el sentido de lo nuevo, inevitable condición de la mecanización?, sólo el enfrentamiento o la pura expresión personal. El ejemplo más evidente es la confrontación entre los objetos artesanos, o con un sentido artístico, pero convencionales, frente a los logros que empezaron a aparecer en Weimar, una diferencia que hay que destacar por el sentido constructivo, articulado, frente a los resultados torneados que resaltaban una unidad sin rupturas, pero sin el sentido mecánico, estructural, visualizado en la máquina: válvulas, bujías, ruedas, ejes, manivelas..., motor de una nueva dinámica en la vida, no sólo de las formas. En este sentido, toda la renovación de la artesanía era cuanto menos inútil porque la nueva vitalidad se reflejaba a través de la excisión de la buena forma por una forma en tensión. La armonía, como lenguaje, para una imagen torneada sin más no podía existir más que en la unión con la espiritualidad zen, participando la acción artesana del ceramista al aceptar el sistema tradicional que sólo puede ser visto aquí con un sistema de organización y orden dado. Así, la estética Zen sirvió de acomodo al cambio, del sistema artesano al artístico, al mismo tiempo, que también eran las características esenciales del arte. El detalle englobado en una totalidad, en la unidad de la experiencia introdujo el elemento de reflexión.

La ruptura definitiva situó la estética de la máquina: la construcción, y la occidentalización del Zen que dió como resultado el expresionismo abstracto, dejando que el azar, el accidente, rompa la existencia definida de los objetos, un tipo de 'destrucción' que se mira a sí mismo en permanente reflexión, dejando la obra definitivamente abierta, tanto en el proceso como en el resultado.

Los cambios y las contradicciones aunque los hayamos visto en el ceramista, son propios de todo el lenguaje de las formas plásticas. Y no es de extrañar, que la crítica de Tarabukín referida a los artistas constructivistas, señale su inadecuación al haberse alineado con la técnica, ingeniería e industria sin poseer los conocimientos necesarios. En el fondo subyace la misma discusión entre un sistema individual, único, y otro, productivo y colectivo. En el fondo, lo social y lo exclusivo, y más extremo, lo racional y lo intuitivo. La fragmentación del sistema artístico convencional va a ser paralelo a la excisión del sistema artesano. Ambos quedan reflejados por la fragmentación en sus principios de actuación, y finalmente se unen

en un sistema de construcción artístico. La construcción introduce un fundamento lógico, de orden, tan relacionado con la articulación de la máquina como con sus productos. Y sin embargo, tan distinta al no haber prescindido de su personalidad. No existe contradicción en el sistema sino evolución de la retórica representativa a una lógica constructiva, sin perder su unicidad.

La industria, como principio o fundamento para un cambio de valor de lo artesano a lo artístico, es también, un cambio, de un tipo de artista espiritual, romántico, literario a un artista lógico, frío, calculador, racional, sin por ello querer decir que esas primeras cualidades se hayan extinguido definitivamente.

La industria ha aportado una nueva dimensión para la creación, y no es otra que la construcción, la articulación, la fragmentación, la estructura desnuda. Hay que remontarse al manifiesto futurista para darnos cuenta de este nuevo impulso: "Los futuristas han creado cerámicas caracterizadas por la estética de la máquina, por la geometría y cualquier deseo de retornar al híbrido y estático clasicismo es cretino... Nuestro Aeroceramista tiene una conciencia del corpus vasorum de toda la porcelana oriental... Pero esto no es para imitarlo. Desde este conocimiento se puede olvidar y superar. Y derrocar las ideas y las técnicas con lo más novedoso, lo más original y lo nunca visto." La idea refleja la "la voluntad de no ser el pasado." Esta voluntad de transformación, de novedad está estrechamente conexas con la producción industrial, con el nuevo sentido de una sociedad más dinámica en unos valores que chocan frontalmente con el viejo y clásico sentido del oficio, igualmente válido para la academia. El enfrentamiento de esta actitud está en la base de la evolución y enfrenta razón y sensibilidad.

El nuevo sistema será tan objetivo como subjetivo, y su sistema de representación es una fragmentación del marco de actuación, ejemplificado en la forma de trabajar: recomponer continuamente el lenguaje, compartir el accidente como una forma de rescatar el sentido de las imágenes y de 'completar' el entendimiento desnudo de una abstracción que no puede estar vacía de significado porque dejaría de existir como marco creativo.

El oficio, la artesanía, la academia, permanecen indiferentes y sin diferencia en este punto crítico, no significan más que rigor, disciplina, lenguaje de las formas, de manera, que puedan ser usadas como herramientas, y en este sentido, las tres palabras significan lo mismo aunque enseñen cosas distintas, lo importante, en medio de todo este conjunto es el conocimiento, y la libertad que conocer facilita, porque la creación está más allá de lo útil o lo inútil.

El nuevo artista tiene poco del artista independiente, individual, del bohemio, del artista trágico y mítico, autosuficiente, el nuevo artista contemporáneo está centrado en otro tipo de experiencias y libertades, y no sólo comparte la disciplina y rigor de los oficios, sino también, un frío sentido del orden y una visceralidad arrolladora, puntos álgidos y sublimes de la nueva realidad. El sentido racionalista, determinado por la escuela del diseño introdujo una nueva gramática y un nuevo lenguaje para la creación. La industria está relacionada con la tecnología,

con el avance, con la comunicación. Y en este sentido, la artesanía ha muerto en este sistema tanto como el "arte del caballete", no significa la muerte del arte, sino un cambio, la vida como "sustancia creadora", este es el punto culminante de una obra, del ritmo, el elemento coherente y con vida propia: el impulso, la actividad y el reposo, en un sentido musical, pero que se identifica con el sonido de las fábricas y con el bullicio de las ciudades, la muerte de la artesanía, y la renuncia lógica a la insatisfacción del artista bohemio.

Las palabras que trazaron una conexión formal reflejan una única idea, falta de afectación, sencillez, austeridad, espontaneidad, generosidad, silencio, y en medio todos estos cambios la insatisfacción, el enfrentamiento y la dialéctica para un nuevo arte, que han sido motivo del desencanto, provocando la más demoledora brutalidad expresiva, la más agresiva ironía, cuyas fórmulas, ahora más comedidas, reflejan la asimetría, la oposición y lo incompleto.

El sentido formal, lógico, propio del formalismo aplastante para el artista, junto con la contrariedad dramática y turbulenta, se han unido en un único modo de actuación que responde a un artista más cotidiano y menos revolucionario, a no ser consigo mismo. El formalismo no es una concepción del artista o del crítico sino de la devoción a las estructuras, materiales, técnicas y procesos. El artista es el individuo que crea en una esfera de soledad e inseguridad. El sistema, la teoría o los modelos son sustitutos del modelo vivo que es la creación. La expresión está identificada con el Zen plenamente, impulsor de la nueva cerámica contemporánea. Y no en vano, sus características aparecen en la obra de muchos de los artistas citados como Madola, Barba, Castaldo, Colmeiro, y tampoco a de extrañar que muchos otros utilicen el sentido medido y racional de la construcción: Mestre, Martí-Coll, Benet Ferrer..., porque en medio de todos estos cambios las obras se desarrollan más en una etapa de transición que tiene toda las señas de identidad de los cambios, caracterizado por el conocimiento, la elección formal, y la recomposición y estructuración final. Lo que impera finalmente como criterio de una nueva cerámica, de un nuevo arte, es una construcción y una re-construcción, la ambivalencia y la dicotomía enfrentadas entre lo que es un sentido espiritual y otro racional.

La nueva escuela no puede estar basada en un sistema de oficio, porque el oficio no es competitivo con la dinámica que el sistema industrial da: el comercio. Existir como producto de lujo no tiene la función social que muchos han reclamado. Actuar sin racionalizar, sin la reflexión conduce al abandono y la dejadez, evita la crítica y el descubrimiento. El nuevo lenguaje se ha articulado afectado por la búsqueda, por la composición y recomposición del espacio. Es el despliegue del orden y la concentración sintética, la razón y el apasionamiento de la intensa búsqueda al romper y construir un lógico equilibrio. Este es el sentido por el que afirmamos que el artista es autoconsciente en su ruptura e integración, un sistema que como hemos afirmado está basado en la consciencia de estos efectos neutrales, que tienden tanto al equilibrio como a compensar la irracionalidad, son contrapuntos de un sistema neutral. La ecuación bien podría resumirse en la libre expresión del artista y el límite del sistema formal, y el lenguaje es el esbozo de una idea que se queda desnuda en su estructura, como una sugerencia del contenido, se deja la obra libre, y en este sentido, alcanza la 'integración'. Así

se deja ver lo esencial: el vacío está en tensión, permanece como las fuerzas, ahora inexistentes, que la hicieron formarse. La tensión del vaso está, por tanto, en sus paredes, el interior y el exterior de una estructura vista. Las curvas reflejan esas tensiones, direcciones, sutilezas y golpes. Es en esta reflexión donde el vaso participa de la razón y la poesía, y de aquí descubrimos quizás que el vacío es la tensión resultante de una intensa actividad artística. Hay que mirar esas grietas y esas rupturas bajo la influencia Zen, para darnos cuenta que eso de lo neutral es 'completar lo incompleto', y éste no es ya el artista revolucionario, bohemio y genial sino el cotidiano que expone desnuda su fragmentación desarraigada y reflexiva.

NOTAS

1. Tullio D'Albisola y F. T. Marinetti, "Il Manifesto Futurista Ceramica e Aeroceramica", *Gazetta del Popolo (Torino)*, Sep., 1938.

A  
N  
E  
X  
O

Con respecto a las indicaciones que hemos aportado referentes a la educación de la cerámica, señalamos que según la Ley General de Educación y disposiciones complementarias de la Reforma Educativa de 1970, en el apartado 7 de las Disposiciones Transitorias, se indicaba que las Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, se insertarían en Escuelas Universitarias o Centros de Formación Profesional, según la extensión y Naturaleza de sus enseñanzas, sin embargo, dichas previsiones no se cumplieron. Las salidas profesionales estarían en función de las previsiones de empleo, (cap. III, art. 40, ap. 1).

La Ley Orgánica de Ordenación General del Sistema Educativo, (BOE, 3-oct-1990), ha determinado las salidas profesionales (titulaciones de Graduado en Artes Plásticas en la especialidad de cerámica o Cerámica artística, o Perito en Cerámica Artística) hacia la empresa privada principalmente, y a la enseñanza. Con el Real Decreto 574/1991, anexo I, sólo pueden, a efectos de docencia, y en régimen transitorio, ingresar en el Cuerpo de Maestros de Taller de Artes Plásticas y Diseño aquellos que acrediten una experiencia profesional de al menos dos años en un campo laboral relacionado con la especialidad a que se aspire o al ejercicio efectivo de la docencia en esa especialidad durante al menos dieciocho meses.

Siendo esta la situación actual de la cerámica artística en España, completamos la información con los Planes Educativos referentes a esta especialidad desde 1963, llevándose a cabo diferentes planes experimentales y haciéndolos extensivos progresivamente en el resto de las escuelas.

Tengase en cuenta que los Planes de Estudio están referidos al territorio MEC, por lo cual, señalamos las Comunidades que han podido establecer otros planes de estudio, toda vez que el Gobierno les ha traspasado las competencias. Aquellas otras comunidades que no se indican se ajustan a los planes señalados.

<i>COMUNIDADES</i>	<i>ESTATUTOS AUTONOMOS</i>	<i>TRASPASOS DE COMPETENCIAS</i>
<i>Andalucía</i>	<i>30-XII-1981 BOE: 11-I-1982</i>	<i>29-XII-1982 BOE: 22-I-1983</i>
<i>Canarias</i>	<i>10-VIII-1982 BOE: 16-VIII-1982</i>	<i>28-VII-1983 BOE: 6-VIII-1983</i>
<i>Cataluña</i>	<i>18-XII-1979 BOE: 22-XII-1979</i>	<i>3-X-1980 BOE: 31-XII-1980</i>
<i>Navarra</i>	<i>10-VIII-1982 BOE: 16-VIII-1982</i>	<i>31-VIII-1990 BOE: 1-IX-1990</i>
<i>P. Vasco</i>	<i>18-XII-1979 BOE: 22-XII-1979</i>	<i>26-IX-1980 BOE: 31-XII-1980</i>
<i>Valencia</i>	<i>1-VII-1982 BOE: 10-VII-1982</i>	<i>28-VII-1983 BOE: 6-VIII-1983</i>
<i>Galicia</i>	<i>6-IV-1981 BOE: 28-IV-1981</i>	<i>24-VII-1982 BOE: 31-VII-1982</i>

CURSOS COMUNES

PLAN 1.963

NORMATIVA : Decreto 2127/1963 de 24 de julio - B.O.E. de 6.9.63 (Plan Estudios)  
 Orden de 27.12.63 - B.O.E. de 23.1.64 (Horarios)  
 Orden de 7.10.68 - B.O.M.E.C. de 21.10.68 (Contenidos)

ESCUELAS : LAS QUE TIENEN ADSCRITO ALGUN CENTRO RECONOCIDO O AUTORIZADO  
 UNICAMENTE A EFECTOS DE MATRICULA Y EXAMENES.

ASIGNATURAS Y HORARIO SEMANAL:

CURSOS

	1º	2º	3º
	<u>23 H.</u>	<u>23 H.</u>	<u>24 H.</u>
Elementos de Dibujo . . . . .	10	-	-
Dibujo . . . . .	-	8	-
Dibujo Lineal o Artístico . . . . .	-	-	10
Modelado . . . . .	3	4	-
Modelado o Práctica de Taller . . . . .	-	-	10
Historia del Arte . . . . .	2	2	2
Matemáticas . . . . .	3	3	-
Taller . . . . .	4	5	-
Religión . . . . .	1	1	-
Derecho Usual, Nociones de Contabilidad y Correspondencia Comercial . . . . .	-	-	2

SECCION : TALLERES DE ARTES APLICADAS Y OFICIOS ARTISTICOS

PLAN 1.963

NORMATIVA : Decreto 2127/1963 de 24 de julio - B.O.E. de 6.9.63 (Plan Estudios)  
 Orden de 27.12.63 - B.O.E. de 23.1.64 (Horarios)  
 Orden de 7.10.68 - B.O.M.E.C. de 21.10.68 (Contenidos)

ASIGNATURAS Y HORARIO SEMANAL:

CURSOS

	1º	2º
	<u>24 H.</u>	<u>24 H.</u>
Dibujo Artístico (Aplicado a la Especialidad de Taller) . . . . .	6	-
Dibujo Artístico o Modelado		
(Proyectos de la Especialidad del Taller) . . . . .	-	8
Modelado (Aplicado a la Especialidad del Taller) . . . . .	5	-
Historia del Arte (Artes Aplicadas) . . . . .	2	2
Taller de la Especialidad . . . . .	8	12
Proyecciones y Perspectiva . . . . .	3	-
Derecho Usual y Nociones de Contabilidad y Correspondencia Comercial . . . . .	-	2

ESPECIALIDADES:

- |                                       |                        |
|---------------------------------------|------------------------|
| Ebanistería                           | Metalistería Artística |
| Talla en Madera                       | Vidriera Artística     |
| Talla en Piedra                       | Fotografía Artística   |
| Cerámica                              | Esmaltes               |
| Cerrajería y Orfebrería               | Mosaicos               |
| Repujado y Cincelado en Metal o Cuero | Tejidos Artísticos     |
| Imaginería                            | Corte y Confección     |
| Dorado y Policromía                   | Encajes y Bordados     |
| Vaciado                               | Muñequería             |
| Forja Artística                       | Demás Artes Aplicadas  |

REVALIDA: Orden de 23.5.67 - B.O.E. de 2.6.67

## CURSOS COMUNES

## PLAN EXPERIMENTAL

NORMATIVA : Orden de 11.9.84 - B.O.E. de 15.9.84 (Contenidos)  
 Resolución de 12.9.85 - B.O.M.E.C. de 30.9.85 (Temarios)  
 Orden de 8.7.86 - B.O.E. de 15.7.86

## ASIGNATURAS Y HORARIO SEMANAL:

	CURSOS	
	1º <u>32 H.</u>	2º <u>33 H.</u>
A) AREA ARTISTICA		
Dibujo Artístico .....	4	4
Volumen .....	4	4
Color .....	4	4
Teoría e Historia del Arte .....	4	2
B) AREA TECNICA		
Dibujo Técnico .....	4	4
Matemáticas de la Forma .....	2	2
Naturaleza, Materiales y Tecnología .....	2	2
C) AREA DE APLICACION		
Fundamentos del Diseño (Taller Básico) .....	6	-
Procesos y Técnicas (Taller Específico) .....	-	9
Seminario .....	1	1
Religión/Etica .....	1	1

PROYECTO FIN DE CARRERA

PLAN EXPERIMENTAL

NORMATIVA : Real Decreto 799/1984 de 28 de marzo- B.O.E. de 27.4.84  
Resolución de 20.1.88 - B.O.E. de 29.1.88

ESCUELAS : LAS QUE TIENE ESPECIALIDADES DEL PLAN EXPERIMENTAL

A) REQUISITO:

Tener aprobadas todas las asignaturas del correspondiente plan de estudios.

B) ESQUEMA GENERAL:

- a) Información: Documentación.
- b) Proyecto: Memoria, Planos, Costos, etc.
- c) Comunicación: Representaciones, Maquetas o Prototipos.

C) DESARROLLO:

Propuesta del proyecto por parte del alumno: mes de octubre.

Aceptación por parte del Tribunal: mes de octubre.

Elección de tutor por parte del alumno: mes de octubre.

Inscripción: Última semana de octubre, en Secretaría del Centro.

Realización: Cuatrimestre noviembre-febrero.

Todo el curso académico.

Evaluación: Primera semana de marzo.

Mes de junio.

Lugar: En el propio Centro.

En otra Escuela de A.A. y O.A.

En Institución, Industria o Empresa.

Repetición: Siguiendo cuatrimestre.

Siguiendo curso académico.



NORMATIVA: Real Decreto 942/1986, de 9.5.86 (B.O.E. del 14)  
Orden de 4.11.91 (B.O.E. del 13)

1) GRADO: Medio = NIVEL 2

2) ACCESO:

- MEDIANTE CERTIFICACION: Alumnos con Cursos Comunes de A.A. y O.A. (completos).
- MEDIANTE PRUEBA: Alumnos con Primer Ciclo de Secundaria Obligatoria (Exp.). REM  
Alumnos con 1º y 2º cursos de B.U.P. (completos).  
Mayores de 20 años (sin requisitos académicos).

3) DURACION: 1.790 horas

4) ESCOLARIDAD: (En horas)

A) EN EL CENTRO EDUCATIVO .....	1.590
Area de Especialización Técnica .....	960
Alfareria .....	720
Proyecto Cerámico .....	120
Tecnología de los Materiales .....	120
Area de Formación Artística .....	540
Dibujo .....	240
Historia de la Cerámica .....	60
Volumen .....	240
Area de Información y Orientación Laboral .....	90
Formación y Orientación Laboral .....	30
Idioma Extranjero .....	30
Informática Básica .....	30
B) EN CENTROS DE TRABAJO .....	200
Prácticas en Empresas, Estudios o Talleres .....	200

NORMATIVA: Real Decreto 942/1986, de 9.5.86 (B.O.E. del 14)  
Orden de 4.11.91 (B.O.E. del 13)

1) GRADO: Medio = NIVEL 2

2) ACCESO:

- MEDIANTE CERTIFICACION: Alumnos con Cursos Comunes de A.A. y O.A. (completos).
- MEDIANTE PRUEBA: Alumnos con Primer Ciclo de Secundaria Obligatoria (Exp.). REM  
Alumnos con 1º y 2º cursos de B.U.P. (completos).  
Mayores de 20 años (sin requisitos académicos).

3) DURACION: 1.790 horas

4) ESCOLARIDAD: (En horas)

A) EN EL CENTRO EDUCATIVO .....	1.590
Area de Especialización Técnica .....	960
Proyecto Cerámico .....	120
Técnicas de Decoración Cerámica .....	720
Tecnología de los Materiales .....	120
Area de Formación Artística .....	540
Dibujo .....	120
Dibujo y Color .....	240
Historia de la Cerámica .....	60
Volumen .....	120
Area de Información y Orientación Laboral .....	90
Formación y Orientación Laboral .....	30
Idioma Extranjero .....	30
Informática Básica .....	30
B) EN CENTROS DE TRABAJO .....	200
Prácticas en Empresas, Estudios o Talleres .....	200

NORMATIVA: Real Decreto 942/1986, de 9.5.86 (B.O.E. del 14)  
Orden de 4.11.91 (B.O.E. del 13) (No implantada)

1) GRADO: Medio = NIVEL 2

2) ACCESO:

- MEDIANTE CERTIFICACION: Alumnos con Cursos Comunes de A.A. y O.A. (completos).
- MEDIANTE PRUEBA: Alumnos con Primer Ciclo de Secundaria Obligatoria (Exp.). REM  
Alumnos con 1º y 2º cursos de B.U.P. (completos).  
Mayores de 20 años (sin requisitos académicos).

3) DURACION: 1.760 horas

4) ESCOLARIDAD: (En horas)

A) EN EL CENTRO EDUCATIVO .....	1.560
Area de Especialización Técnica .....	840
Moldes y Reproducciones .....	720
Tecnología de los Materiales .....	120
Area de Formación Artística .....	630
Dibujo .....	240
Historia de la Cerámica .....	60
Volumen .....	330
Area de Información y Orientación Laboral .....	90
Formación y Orientación Laboral .....	30
Idioma Extranjero .....	30
Informática Básica .....	30
B) EN CENTROS DE TRABAJO .....	200
Prácticas en Empresas, Estudios o Talleres .....	200

NORMATIVA: Real Decreto 942/1986, de 9.5.86 (B.O.E. del 14)  
Orden de 4.11.91 (B.O.E. del 13)

1) GRADO: Medio = NIVEL 2

2) ACCESO:

- MEDIANTE CERTIFICACION: Alumnos con Cursos Comunes de A.A. y O.A. (completos).
- MEDIANTE PRUEBA: Alumnos con Primer Ciclo de Secundaria Obligatoria (Exp.). REM  
Alumnos con 1º y 2º cursos de B.U.P. (completos).  
Mayores de 20 años (sin requisitos académicos).

3) DURACION: 1.880 horas

4) ESCOLARIDAD: (En horas)

A) EN EL CENTRO EDUCATIVO .....	1.300
Area de Especialización Técnica .....	1.320
Dibujo Técnico .....	180
Materiales y Tecnología .....	30
Taller de Vaciado y Moldeado .....	1.110
Area de Formación Artística .....	420
Dibujo Artístico .....	180
Historia de la Cultura y del Arte .....	60
Volumen .....	180
Area de Información y Orientación Laboral .....	50
Formación y Orientación Laboral .....	30
Idioma Extranjero .....	30
B) EN CENTROS DE TRABAJO .....	80
Prácticas en Empresas, Estudios o Talleres .....	(mínimo).. 80

NORMATIVA: Real Decreto 942/1986. de 9.5.86 (B.O.E. del 14)  
Orden de 4.11.91 (B.O.E. del 13)

1) GRADO: Superior = NIVEL 3

2) ACCESO:

- MEDIANTE CERTIFICACION: Alumnos con Bachillerato Artístico en Artes Plásticas y Diseño (Experimental)
- MEDIANTE PRUEBA: Alumnos con Título de Graduado en Artes Aplicadas  
Alumnos con otros Bachilleratos de R.E.M. (Experimental)  
Alumnos con C.O.U.  
Mayores de 20 años (Sin requisitos académicos)

3) DURACION: 2.120 horas

4) ESCOLARIDAD: (En horas)

A) EN EL CENTRO EDUCATIVO .....	1.920
Area de Especialización Técnica .....	1.200
Proyecto Cerámico ... ..	180
Taller Cerámico .....	810
Tecnología de los Materiales .....	210
Area de Formación Artística .....	600
Dibujo .....	240
Historia de la Cerámica .....	120
Volumen .....	240
Area de Información y Orientación Laboral .....	120
Formación y Orientación Laboral .....	30
Idioma Extranjero .....	60
Informática Básica .....	30
B) EN CENTROS DE TRABAJO .....	200
Prácticas en Empresas, Estudios o Talleres .....	200

ENSEÑANZA: CICLOS FORMATIVOS.

ESPECIALIDAD: MODELISMO Y MATRICERÍA CERÁMICA

R.E.A. PLAN EXPERIMENTAL

NORMATIVA: Real Decreto 942/1986, de 9.5.86 (B.O.E. del 14)  
Orden de 14.2.91 (B.O.E. del 22)

1) GRADO: Superior = NIVEL 3

2) ACCESO:

- MEDIANTE CERTIFICACION: Alumnos con Bachillerato Artístico en Artes Plásticas y Diseño (Experimental)

- MEDIANTE PRUEBA: Alumnos con Título de Graduado en Artes Aplicadas  
Alumnos con otros Bachilleratos de R.E.N. (Experimental)  
Alumnos con C.O.U.  
Mayores de 20 años (Sin requisitos académicos)

3) DURACION: 2.120 horas

4) ESCOLARIDAD: (En horas)

A) EN EL CENTRO EDUCATIVO ..... 1.920

Area de Especialización Técnica ..... 1.200  
Modelismo y Matricería ..... 310  
Proyecto Cerámico ..... 130  
Tecnología de los Materiales ..... 210

Area de Formación Artística ..... 600  
Dibujo ..... 240  
Historia de la Cerámica ..... 120  
Volumen ..... 240

Area de Información y Orientación Laboral ..... 120  
Formación y Orientación Laboral ..... 30  
Idioma Extranjero ..... 60  
Informática Básica ..... 30

B) EN CENTROS DE TRABAJO ..... 200

Prácticas en Empresa, Estudios o Talleres ..... 200

NORMATIVA: Orden de 10.7.94 (B.O.Z. del 16) (Contenidos)  
 Orden de 29.7.88 (B.O.Z. 22.9)  
 A EXTINGUIR Curso 90-91. Orden de 29.7.88 (B.O.Z. 22.9)

ASIGNATURAS Y HORARIO SEMANAL

CURSOS

	1º	2º	3º
	30 H.	30 H.	30 H.
<b>A) AREA DE INFORMACION</b>			
Dibujo .....	4	-	-
Modelado .....	4	4	-
Historia de la Cerámica .....	2	2	-
<b>B) AREA DE APLICACION</b>			
Materiales y Tecnología .....	3	3	2
Manufactura Cerámica .....	2	6	9
Cerámica Tradicional .....	5	-	-
Alfarería .....	3	3	3
Técnicas Cerámicas .....	4	4	10
Sistemas de Impresión Cerámica .....	-	2	-
Teoría y Práctica del Diseño .....	-	4	6
<b>C) ASIGNATURAS OPTATIVAS</b>			
a) Ampliación Dibujo .....	3	2	-
b) Ampliación Manufactura Cerámica .....	3	-	-
Ampliación Técnicas Cerámicas .....	-	2	-

ALTERNATIVA: Orden de 10.7.84 (B.O.E. del 16) (Contenidos)  
 Orden de 29.7.88 (B.O.E. 22.9)  
 A EXTINGUIR Curso 90-91. Orden de 29.7.88 (B.O.E. 22.9)

ASIGNATURAS Y HORARIO SEMANAL

CURSOS

AREA DE INFORMACION	1º	2º	3º
	30 H.	30 H.	30 H.
Dibujo .....	4	-	-
Modelado .....	4	4	-
Historia de la Cerámica .....	2	2	-
AREA DE APLICACION			
Materiales y Tecnología .....	3	3	2
Manufactura Cerámica .....	2	6	9
Cerámica Tradicional .....	5	-	-
Alfarería .....	3	3	-
Técnicas Cerámicas .....	4	4	6
Sistemas de Impresión Cerámica .....	-	2	3
Teoría y Práctica del Diseño .....	-	4	10
ASIGNATURAS OPTATIVAS			
a) Ampliación Dibujo .....	3	2	-
b) Ampliación Manufactura Cerámica .....	3	-	-
Ampliación Técnicas Cerámicas .....	-	2	-

**B  
I  
B  
L  
I  
O  
G  
R  
A  
F  
I  
A**

ALAURENT, Lucien, *Traité pratique de décoration céramique*, París, J. B. Baillière et Fils, 1960.

ALBERTOS SOLERA, M. D., CARRETERO PEREZ, A., FERNANDEZ MONTES, M., *Estudio etnográfico de la alfarería conquense*, Cuenca, Diputación Provincial y Museo de Cuenca, 1978.

ALCANTARA GOMEZ, Jacinto, *Las artes del fuego en Madrid durante el reinado de Carlos III: Los gremios y la enseñanza de oficios artísticos de la excelentísima Diputación Provincial de Madrid*, Madrid, Imprenta Provincial, 1936.

ALCOLEA, S., *Las artes decorativas*, t. VII, Carrogio, Barcelona, 1986.

ALDANA FERNANDEZ, S., Lloréns Artigas, (*"Artistas españoles contemporáneos"*), Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1971.

ALMAGRO BASCH, Martiny LLUBIA MUNNE, Luis M., *La cerámica de Teruel*, Teruel, Instituto de estudios turolenses de la EXCMA. Diputación Provincial de Teruel, 1962.

ALMAGRO BASCH, Martin y LLUBIA MUNNE, Luis M., Aragón-Muel, Barcelona, 1952.

ALMAGRO GORBEA, M<sup>a</sup> J., *Catálogo de las terracotas de Ibiza del Museo Arqueológico Nacional*, Ministerio de Cultura, 1980.

ALVARO ZAMORA, M<sup>a</sup> I., *Cerámica aragonesa decorada: Desde la expulsión de los moriscos a la extinción de los alfares*, Zaragoza, Libros Pórtico, 1978.

ANCELLIN, Jacques. *La alfarería*, 2<sup>a</sup> ed., Barcelona, Vila-mala, 1969.

ANDERSON, Mark, "A way of seeing. Part one", *American Ceramics*, vol.1, n<sup>o</sup>3, 1982.

ANDERSON, Nola, "Semantics of the Empty Vessel", *Crafts Arts International*, Jul-Sep, n<sup>o</sup>19, 1990.

ARNHEIM, Rudolf, *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*, Madrid, Alianza, 1980.

ARNHEIM, Rudolf, *The power of center. A study of composition in the visual arts*, The Regents of the University of California, 1982, (tr. de R. Gómez DÍaz, *El poder del centro*, Madrid, Alianza Editorial, 1984).

ARNHEIM, Rudolf, *Art and Visual Perception*, Berkeley, The University of California Press, 1954, (trad. de M<sup>a</sup> L. Balseiro, *Arte y percepción visual: Psicología del ojo creador*, 4<sup>a</sup> ed., Madrid, Alianza Editorial, 1983).

ARNOLD, P., *El Zen y la tradición japonesa*, Bilbao, Mesajero, 1979.

*Artes tradicionales japonesas*, Madrid, abril-mayo, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975.

ARTIGAS, J. & CORREDOR Mateos, *Spanish Folk Ceramics of Today*, Barcelona,

Blume, 1974.

Catàleg 87: Associació ceramistes de Catalunya, Barcelona, La Associació, 1987.

AUDSLEY & BOWES, La Ceramique Japonaise, Parfs, Firmin-Didot, 1881.

AUSCHER, E. S., History and description of frech porcelain, London, Cassell and Company.

AUSTWICH, The Decorated Tile. An Illustrated History of English Tile - making and design, 1st., London, Pitman house, 1980.

AYERS, John, Far Eastern Ceramics in the Victoria & Albert Museum, London, Sotheby Parke Bernet, 1980.

BACCI, Mina, Porcellane europeee, Milano, Fabbri Editori, 1984.

BAGG, Graham, Pottery techniques on and off the Wheel, London, Nostrand Reinhold, 1974.

BALFET, H., FAUVET BERTHELOT, M-F., MOUZON, S., Lexique et typologie des poteries: Pour la normalisation de la description des poteries, France, Presses du CNRS, 1989.

BALFET, H., FAUVET, M-F., MONZON, S., Lexique plurilingue pour la description des poteries, Paris, Editions du CNRS, 1988.

BALLESTEROS GALLARDO, Angel, Talavera de la Reina: Ciudad de la cerámica, León, Everest, 1978.

BANHAM, Reyner, Teoría y Diseño en la Primera Era de la Máquina, Paidós, Barcelona, 1985.

BARBA FORMOSA, Els Secrets del torn, Barcelona, Alta Fulla, 1991.

BASHÓ, M., Sendas de Oku, (trad. de O. Paz y E. Hayashiya), Barcelona, Barral, 1981.

BASHÓ, M., Haiku de las cuatro estaciones, Madrid, Miraguano, 1983.

BATLLORI, A. y LLUBIA, L. M<sup>a</sup>., Cerámica catalana decorada, Barcelona, Tuebols, 1949.

BEITTEL, Kenneth R., Zen and the Art of Pottery, 1st., New York-Tokyo, Weatherhill, 1989.

BELL, R. C., Tyneside Pottery, London, Studio Vista, 1971.

BELLO PIÑEIRO, Felipe, Cerámica de Sargadelos, Osedo, Ediciones del Castro, 1965.

BERENSOHN, Paulus, Finding one's way with clay: Pinched pottery and the colour of clay, London, Pitman, 1974.

BEURDELEY, Michel, Porcelaine de la Compagnie des Indes, 4<sup>a</sup> ed., Fribourg, Office

du Livre, 1982

BILLINGTON, Dora, *The Technique of Pottery*, London, Bt. Batsford, 1974.

BIRKS, Tony, *Art of the Modern Potter*, London, Country Life, 1976.

BIRKS, Tony, Lucie Rie, 1st. ed., Alphabooks, 1987.

BIRKS, Tony, *Potiers contemporains*, París, Dessain et Tolra, 1976.

BIRKS, Tony, *Pequeño manual del ceramista*, Barcelona, Omega, 1981.

BIRKS, Tony, Hans Coper, London, 1st., Collins, 1983.

BLANC, C., *Grammaire des Arts Decoratifs. Decoration intérieure de la Maison*, Paris, Henri Laurens.

BLANCO FREIXEIRO, Antonio, *Cerámica ibérica de Andalucía y Levante: Conferencia pronunciada en el auditorio del seminario de estudios cerámicos de Sargadelos, Sada, Ediciones del Castro*, 1976.

BLASCO, Arcadio, *Catálogo, Exposición: Casa de Cultura de Altea, marzo-abril, Altea, Ayuntamiento*, 1987.

BLY, Robert, *News of Universe*, San Francisco, Sierra Club Books, 1980.

BODELSON, Merette, *Gauguin's Ceramics*, London, Faber & Faber, 1960.

BONITO OLIVA, A., *Critica ad Arte. Panorama della Post-Critica*, Milano, Giancarlo Politi, 1983.

BORROMANN, Gottfried, *Keramik der Welt*, Düsseldorf, Kunst und Handwerk, 1984.

BOYDEN, David D., *Introducción a la música*, Ediciones Felmar, Madrid, 1979.

BRODIE, Regie C., *The energy - efficient potter*, Watson Guptill, 1982.

BRUGUERA, Jordi, *Manual Práctico de Cerámica*, Barcelona, Omega, 1986.

BYERS, Jan, *Raku, "The complete Potter"*, London, B.T. Batsford, 1986.

CABANE, Pierre, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 1984.

CABEZON, M., CASTELLO, A. y RAMON, T., *la alfarería en Huesca: Descripción y localización, ("Serie morfológica nº 2")*, Zaragoza, Instituto Aragonés de Antropología, 1984.

CAIGER-SMITTH, Alan, *Lustre Pottery. Technique, tradition and Innovation in Islam and the Western World*, 1st., London, Faber & Faber, 1985.

CALVO SERRALLER, Francisco, España. Medio siglo de Arte de vanguardia 1939-1985, 2 vol., Madrid, Fundación Santillana. M.C., 1985.

CALVO SERRALLER, Francisco, Imágenes de lo insignificante. El destino histórico de las vanguardias en el Arte contemporáneo, Madrid, Taurus, 1987.

CALVO SERRALLER, Francisco, España. Medio siglo de Arte de vanguardia 1939-1985, 2 vol., Madrid, Fundación Santillana. M.C., 1985.

CALVO SERRALLER, Francisco, La senda Extraviada del Arte. Ensayos sobre lo excéntrico en las vanguardias, Madrid, Mondadori, 1992.

CALVO SERRALLER, Francisco, La novela del artista: Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea 1830-1850, Madrid, Mondadori, 1990.

CAMERON, Elisabeth, Encyclopedia of Pottery and Porcelain, The nineteenth and twentieth centuries, 1st., London, Faber & Faber, 1986.

CAMON AZNAR, José, "El arte de Llorens Artigas", Los papeles de son armadans, Madrid-Palma de Mallorca, Nov., vol. XLVII, 1972, p.170.

CAMPS CAZORLA, Emilio, Cerámica española, ("Nuevas instalaciones"), Madrid, Catálogo sumario del Museo Arqueológico Nacional, 1936.

CARDEW, Michael, A Pioneer Potter. An autobiography, Oxford, Oxford University Press, 1989.

CARDEW, Michael, Pioneer Pottery, 1st., London, Longmans, 1969.

CARDOZO, S., "Rosanjin", Craft Horizons, Apr, 1972, p.65.

CARTER, Pat, A Dictionary of British Studio Potters, Hants, Scolar Press, 1990.

CASSON, Michael, The Craft of the Potter, London, BBC Publications, 1977.

CASTALDO, Luis, "Algunas consideraciones sobre la cerámica, Artigas y Miró, una simbiosis Singular", Conferencia pronunciada en el XXXI Congreso Nacional de Cerámica y Vidrio, Palma de Mallorca, 23-26, junio, 1991.

CASTRO ARINES, José de, Cerámica, fuego, magia, ("Cuadernos del seminario de estudios cerámicos de Sargadelos nº 8") La Coruña, Ediciones del Castro, 1974.

CATLENGH, J., ASLIN, E. and CAIGER-SMITH, A., Willian De Morgan, Tiles, 1st., London, Trefoil books, 1983.

Cerámica actual de la Comunidad Valenciana, Catálogo, texto de Enrique Mestre, Exposición: Museo de Cerámica "Gonzalez Mart", Valencia, septiembre-octubre, Generalitat, Consellería d'Industria, Comercio y Turismo, 1986.

Cerámica contemporánea, Catálogo, Exposición: Casa de Cultura de Zamora, Zamora, junio, 1981.

Cerámica galega actual: Tendencias, Catálogo, Exposición: Casa da Parra, Santiago de Compostela, julio-agosto, Xunta de Galicia, 1987.

Cerámica popular de Andalucía, Madrid, Junta de Andalucía-Ministerio de Cultura, 1981.

Céramique française contemporaine sources et courants, Catálogo, París, octubre-janvier, Musée des Arts Décoratifs Union Centrale des Arts Décoratifs, 1981.

Ceramistas catalanes del siglo XX, Catálogo, Exposición: Palau Nacional de Montjuic, Barcelona, diciembre-enero, Ayuntamiento, 1985.

Ceramistas en Madrid, Catálogo, pról. de Enrique Lafuente Ferrari, Madrid, febrero-marzo, Ayuntamiento-Delegación de cultura, 1981.

CIRICI PELLICER, Alexandre, "La cerámica de Llorens Artigas", *Los papeles de son armadans*, Madrid-Palma de Mallorca, Nov., vol. XLVII, 1972.

CLARK, G., *American Ceramics 1876 to the Present*, London, Clibborn, 1979.

CLARK, G. "Ceramic Art: Redefinition", *American Ceramics*, vol. 1, nº 1, 1982, pp. 8-9.

CLARK, Kenneth, *The Potter's Manual*, 1st., London, Macdonald Orbis, 1983.

COOPER, Enmanuel, *Hª de la cerámica*, Barcelona, Ceac, 1987.

CORRADO MALTESE, *Las técnicas artísticas*, Madrid, Cátedra, 1980.

CRAIG, Owens, "Allan McCollum: Repetition & Difference", *Art in America*, V.71, Sep.83, pp.130-2.

CRANE, Walter, *Line and form*, Londres, 1900.

CHAFFERS, Willian, *The Ceramic Gallery containing several Hundred Illustrations or Rare Curious and Choice Examples of Pottery and Porcelain from the Earliest Times to the begining of the XIXth*, London, Gibbings, 1907.

CHAFFERS, Willian, *The Keramic Gallery*, 2nd, London, Gibbings & C., 1907.

CHAGAL, Marc, *Mi vida*, Barcelona, Parsifal, 1989.

CHARLESTON, Robert J., *World Ceramics*, London, Paul Hamlyn, 1968.

CIRICI, Alexandre y MANENT, R., *Cerámica catalana*, Barcelona, Ediciones Destino, 1977.

CLARK, Garth and Watson Oliver, *American Potters Today, Catalogue: Victoria & Albert Museum and Garth Clark*, Los Angeles, May-Aug, 1986.

CLARK, Garth, *Ceramic Art. Comment and Review 1882-1977*, 1st., New York, E. P. Dutton, 1978.

- CLARK, Garth, Michael Cardew. A portrait, London, Faber & Faber, 1978.
- CLARK, Kenneth, Practical Pottery & Ceramics, London, Studio Vista, 1964.
- CLARK, Kenneth, Pottery Throwing for Beginners, London, Studio Vista, 1970.
- COLBECK, John, Decoración cerámica: Tecnicas y prácticas, Barcelona, Omega, 1985.
- COLBECK, John, Pottery. Techniques of decoration, 1st., London, Batsford, 1983.
- COLBECK, John, Pottery materials, their Composition, Preparation and Use, London, Batsford, 1988.
- COLBECK, John, Pottery the Technique of Throwing, 1st., London, Batsford, 1969.
- XXVII Concurso internacional de la Cerámica de arte, Faenza, julio-octubre, 1969.
- Contemporary Australian Ceramics, Melbourne, the National Gallery of Victoria, 1981.
- COOPER, E., and Lewenstein, e., Potters, London, Cratsmen Potters Association of Great Britain, 1989.
- Studio Ceramics Today, Catalogue of the exhibition Studio Ceramics Today at the Victoria & Albert Museum, edited E. Cooper and E. Lewenstein, Oct-Nov, London, Victoria & Albert Museum, 1983.
- COOPER, Ronald g., The modern potter. Le potier moderne, London, John Tiranti, 1947.
- CORREDOR MATHEOS, J. Y GUMI, J., Cerámica popular catalana, Edicions 62, 1978.
- CORREDOR MATHEOS, J. y PIERRE, J., Ceramiques de Miró-Artigas, Maeght, París, 1974.
- CORREDOR MATHEOS, J., Dos conferencias sobre cerámica: Requiem por la cerámica popular española. La cerámica de Miró-Artigas, Sada, Museo Carlos Maside, 1972.
- CORREIA, joao, As Loucas de Barcelos, Barcelona, Museu Regional de Cerámica, 1965.
- COTTIER-ANGELI, Fiorella, La cerámica, Barcelona, Ediciones R. Torres, 1980.
- COURTHION, Pierre, Llorens Artigas, Paris, Société Française du Livre, 1979.
- COX, Warren E., The book of pottery and porcelain, New York, Crown Publishers, 1944, vol.I.
- CUESTA DOMINGO, Mariano, Cultura y cerámica mochica, Madrid, Ministerio de Cultura-Museo de América, 1980.

- CUIXART, Modesto, Cerámica 1983-85, Catálogo, Exposición: MEAC, Madrid, enero-febrero, Ministerio de Cultura, 1986.
- CUMELLA, Catálogo, prol. de Pedro Lain Entralgo, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975.
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain, Dictionnaire des symboles, París, Ed. Robert Laffont et Ed. Jupiter, 1969, (trad. de M. Silvar y A. Rodríguez, Diccionario de los símbolos, 2ª ed., Barcelona, Editorial Herder, 1988).
- DA VINCI, Leonardo, Tratado de la pintura, Editora Nacional, Madrid, 1980.
- DALE, A. J., Modern Ceramic Practice, London, MacLaren, 1964.
- DAVIS, Harry, The Potter's Alternative, Methuen Australia Pty, 1987.
- DE CHIRICO, Giorgio, Sobre el arte metafísico y otros escritos, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores, 1990.
- DE LA CALLE, R, Estética y Crítica y otros ensayos, Valencia, Edivart, 1983.
- De la terre e du feu: 5 Potiers contemporains, Catálogo, París, noviembre-febrero, Editions de la Réunion de Musées Nationaux, 1983.
- DE MICHELI, M., Las vanguardias artísticas del siglo XX, Madrid, Alianza, 1984.
- DEACON, Richard, Catalogue: Jacqui Poncelet, New Ceramics, Crafts Council Gallery, London, Apr-May, 1981.
- DELACROIX, Eugéne, El puente de la visión, Madrid, Tecnos, 1989.
- DELGADO, A., MATERO DIEZ, L. y MERINO, M., Ja Diez, ("Artistas españoles contemporáneos"), Bilbao, Ministerio de Educación y Ciencia, 1977.
- DIAZ PARDO, I., Contribución de Urgencia al entendimiento de los problemas de Arte e Industria, Sargadelos, Ediciones del Castro, 1976.
- DIAZ PARDO, Isaac, El ceramista Arrauz y su escuela, Osedo, Ediciones del Castro, 1964.
- DICKERSON, John, Pottery Making: a complete guide, London, Nelson, 1974.
- DIETZ, Ulysses G., The Newark Museum Collection of American art Pottery, Newark Museum, Gibbs M. Smith, 1984.
- DIGBY, George, The Work of the Modern Potter in England, 1st., London, John Murray, 1952.
- DINGEMAN KORF, Dutch Tiles, London, Merlin Press, 1963.
- DONDIS, D. A., A Primer of Visual Literacy, Massachusetts, the Massachusetts Institute of Technology, 1973, (trad. de J. G. Beramendi, La sintaxis de la imagen: una

introducción al alfabeto visual, G.G., Barcelona, 1982).

DORAN, (ed.), Sobre Cézanne: Conversaciones y testimonios, Barcelona, GG., 1989.

DORFLES, Gillo, Sentido e insensatez en el arte de hoy, Valencia, Fernando Torres Editor, 1973.

DORMER, Peter, Alison Britton in Studio. A view by Davis Cripps, 1st., London, Bellew Publishing Company, 1985.

DORMER, Peter, Elizabeth Fritsch in Studio. A view by Peter Dormer and David Cripps, 1st., London, Bellew Publishing Company, 1985.

DOUBET, Ward, "The Reemergence of Pluralism", American Ceramics, vol.8, nº1, 1990.

DUBUFFET, Jean, Escritos sobre arte, Barcelona, Barral, 1975.

DUCHAMP, Marcel, Duchamp du Signe. Escritos, (trad. de J. Elias y C. Hesse), Barcelona, G.G., 1978.

DUNAS, M. & BODINE, B., "In Search of Form: Hans Coper and Lucie Rie", American Ceramics, nº4, vol.3, 1985, pp.15-21.

DUPERREX, M. & PECILLET E., La céramique: art nouveau, Lausanne, Editions du Grand-pont, 1976.

DURAND, Gilbert, Las estructuras antropológicas de lo imaginario, (tr. de M. Armiño), Madrid, Taurus, 1983.

EAMES, Elizabeth, English Medieval Tiles, London, British Museum, 1985.

East-West contemporary ceramics, Catálogo, septiembre-octubre, Art Center of the Korean Culture and Arts Foundation, 1988.

ECO, Umberto, Obra abierta, Barcelona, Ariel, 1979.

EDWARDS, Betty, Dibujar con el lado derecho del cerebro, Madrid, 1984.

ENRIQUE NAVARRO, J. E., BLASCO FUENTES, A. y MONZO FUSTER, M., Tablas cerámicas, Valencia, Instituto de Química Técnica, 1982.

EPPENS, J. H., Pottery, 1st., New York, Universe Books Inc., 1964.

ESCRIVA DE ROMANI Y DE LA QUINTANA, M., Cerámica de la ciudad de Toledo: Estudios preliminares, 2ª ed., Madrid, Tipografías Blass, 1954.

Escuela libre de Sargadelos: Experiencia 1972, Catálogo, Exposición: Museo Carlos Maside, Sada, octubre, Ediciones del Castro, 1972.

Escuela Massana. Barcelona, Catálogo, Madrid, enero, Publicaciones Españolas, 1966. Faenza. 1982, Catálogo, Exposición: Galería Cristal, Madrid, 1982.

- FAIRBANKS, Jonathan L., "Contemporary American Ceramics: of patterns on earth", Directions in Contemporary American Ceramics, Museum of Fine Arts, Boston, Febr-Jun, 1984.
- FAIRBANKS, Jonathan L. and Moffett, K., Directions in Contemporary American Ceramics, Catalogue: Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts, Febr-Jun, 1984.
- FERNANDEZ CHITI, Jorge, Estética de la nueva imagen cerámica y escultórica, Buenos Aires, Condorhuasi, 1991,
- FERNANDEZ CHITI, Jorge, La cerámica artística actual, Buenos Aires, Condorhuasi, 1983.
- FERNANDEZ CHITI, Jorge, Diccionario de cerámica, Buenos Aires, Condorhuasi, 1984- 1985, 3vol.
- FILGUEIRA VALVERDE, José, Sargadelos, ("Obradoiro"), Santiago, Hauser y Menet, 1951.
- FOCILLON, Henri, La vida de las formas y elogio de la mano, (trad. de J. Claude del Agua), Madrid, Xarait, 1983.
- FOLCH JOU, Guillermo, Museo de Farmacia Hispana, Catálogo de botes de farmacia hispana, Madrid, Museo de la Farmacia Hispana, 1966.
- FOLCH y TORRES, Joaquin, El tesoro artístico de España: La cerámica, Barcelona, David, s.d.
- FOREST CURTIS, Edmund, Cerámica. El arte. Sus fundamentos. Su realización, Buenos Aires, Tridente, 1947.
- FOUREST, Henri P., La cerámica europea, Milán, Arnoldo Mondadori, 1982.
- FOURNIER, Robert, Illustrated Dictionary of Practical Pottery, New York, Van Nostrand, 1973.
- FOURNIER, Robert, Electric Kiln construction for Potters, New York, Van Nostrand, 1977.
- FRANCES, Hannah, Ceramics. Twentieth Century Design, 1ª ed., London, Bell & Human, 1986.
- FRASER, Harry, Kilns and Kiln-firing for the craft potter, London, Pitman, 1969.
- FRASER, Harry, Ceramic Faults and their Remedies, A. and C. Black, 1986.
- FREGNAC, Claude, La faïence européenne, París, Editions Vilo, 1976.
- FROMM, Eric, El miedo a la libertad, Barcelona, Paidós, 1982.
- FRY, Roger, Vision and Design, London, Chatto and Windus, 1920, (Visión y diseño, Barcelona, Paidós, 1981).

FUJIOKOLA, Ryoichi, Tea Ceremony Utensils, Ney York-Tokyo, Weatherhill.

GALAN HUERTAS, E. y ESPINOSA de los MONTEROS, J., El caolín en España: Características, identificación y ensayos cerámicos, Madrid, Sociedad Española de Cerámica y Vidrio, 1974.

GALAN, Emilio, Materias primas cerámicas de Galicia, Sada, Ediciones del Castro, 1975.

GALLEGO OTERO, Fernando, Tratado práctico de cerámica, Buenos Aires, José Monteso, 1950.

GARCIA ALEN, Luciano, La alfarería en Galicia, 1ª ed., La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1983, 2 vol.

GARCIA LOPEZ, Marcelino, Manual completo de artes cerámicas, o fabricación de objetos de tierras cocidas en todas sus aplicaciones, Madrid, Cuesta, 1877, 2 vol.

GARCIA SABELL (y otros), Memoria de la experiencia 1973 de la Escuela libre y laboratorio cerámico de Sargadelos, ("Cuadernos del seminario de estudios cerámicos"), La Coruña, Ediciones del Castro, 1973.

GARDIN, Jean-Claude, Code pour L'analyse des formes poteries, París, Centre National de la Recherche Scientifique, 1976.

GARNER, Philippe, The contemporary decorative arts from 1940 to the present day, Oxford, Phaidon, 1980.

GAUGUIN, Paul, Escritos de un salvaje, Madrid, Debate, 1989.

GERAND, Colin, Practical Guide Pottery, London, Luscombe, 1977.

GIBSON, John, Pottery Decoration, Contemporary Approaches, London, A. & C. Black, 1987.

GIEDION, Sigfried, El presente eterno: los comienzos de la arquitectura, Madrid, Alianza, 1988.

GILCHRIST, J. D., Combustibles y refractarios, Madrid, Alhambra, 1967.

GIPPINI, Enrique, Pastas cerámicas, Madrid, Sociedad Española de Cerámica y Vidrio, 1979.

GOMBRICH, E. H., El sentido del orden, Barcelona, G.G., 1980.

GOMBRICH, E. H., Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica, Barcelona, G. G., 1979.

GONZALEZ MARTI, Manuel, Cerámica del Levante español, Barcelona, Labor, 1952, 3 vol.

GONZALEZ GARCIA, A., CALVOSERRALLER, F. y MARCHAN FIZ, S., Escritos

de arte de vanguardia 1900/1945, Madrid, Turner, 1979.

GRAY, Christopher, Gauguin's Sculpture and Ceramics, Baltimore, J. Hopkins University Press, 1963.

GREEN, David, Pottery: Materials and Techniques, London, Faber & Faber, 1967.

GREEN, David, Experimenting with Pottery, London, Faber & Faber, 1971.

GREENBERG, Clement, "American-Type" Painting, Partisan Review, Vol. XXII, nº2, spring, 1955.

GUERRERO, Juan Luis, Promoción y requerimiento de la obra de arte, Losada, Buenos Aires, 1967.

GUERRERO MARTIN, José, Alfares y alfareros de España, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988.

GUILLEN MONZOMS, Claudio y GUILLEN VILLAR, M<sup>a</sup> Carmen, Diccionario cerámico científico-práctico, Madrid, Sociedad Española de Cerámica y Vidrio, 1987.

GUTIERREZ Fernando G., El arte del Japón, ("Summa Artis"), 3<sup>a</sup> ed., Madrid, Espasa Calpe, 1979.

Catalogue: Hamada exhibition, introduction by Sôetsu Yanagi, Paterson Gallery, Nov, 1931.

Hamada, "Taste" and "feeling": The former is a part, the latter is the Whole", Kôgei, Vº 8, 1931.

HAMADA, Shôji, The retrospective exhibition of Shôji Hamada, Catálogo, Tokyo, april-june, The National Museum of Modern Art, 1977.

HAMER, Frank, The potter's dictionary of materials and techniques, New York, Watson-Guption Publications, 1979.

HAMILTON, David, Manual of Stoneware and Porcelain, London, Thames & Hudson, 1982.

HAMILTON, David, Thames and Hudson Manual of Architectural Ceramics, London, Thames & Hudson, 1978.

HAMMITZSCH, Horst,, El zen y el arte de la ceremonia del té, Barcelona, Teorema, 1983.

HARRINGTON, La Mar, Ceramics in the Pacific Northwest, Washington, Washington Press, 1979.

HARROD, Tanya, "Pots & Sculpture", Ceramic Review, nº105, May-jun, 1987, pp.20-1.

HARVEY, David, La cerámica creativa, 4<sup>a</sup> ed., Barcelona, Ceac, 1984.

- HAVARD, Henry, *La céramique*, París, Charles Delagrave,
- HEIDEGGER, Martin, *Arte y poesía*, Méjico, F.C.E., 1985.
- HERRIGEL, E., *Zen en el arte del tiro con arco*, (trad. de J.J. Thoman), Buenos Aires, 1988.
- HERRMANN, Christa-M<sup>a</sup>, *The Way of Raku*, Cornwall, The Pattern Press, 1988.
- HILLIER, Bevis, *Pottery and Porcelain, 1700-1914 England, Europe and North America*, London, Weidenfield & Nicholson, 1968.
- HISAMATSU, Shin'Ichi, *Zen and the Fine arts*, (Tran. by Gishin Tokiwa), Otowa, Kodansha International, st., 1971.
- HOBERMAN, J., "Andy Warhol: Top gun and Brancusi", *Artforum*, V25, Dec.86.
- HODGES, R. (y otros), *Congreso internazionale della Università degli studi di Siena : La cerámica medieval en el mediterráneo occidental*, Firenze, All' insegna del giglio, 1986.
- HOGBERN, Carol, *The art of Bernard Leach*, 1st., London, Faber & Faber, 1978.
- Homenaje a los hermanos Górriz, Catálogo, Exposición: Museo Provincial de Teruel, Teruel, julio-agosto, Diputación Provincial, 1988.
- HOOG, M., "Peintres et céramique, du verre et des arts du feu, N<sup>o</sup>.50 (1971), p. 12-18.
- HOUSTON, J. (ed), *Lucie Rie: A survey of her Life and Work*, London, Crafts Council, 1981.
- HOUSTON, John, Richard Slee, *Ceramics in Studio*, London, Bellew publishing, 1990.
- HOWARD WATSON, *Collecting Clarice Cliff*, London, Kevin Francis Publishing, 1988.
- HURLEY MOLINA, M<sup>a</sup> Isabel, *Talavera y los Ruiz de Luna*, Toledo, Publicaciones del Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1989.
- JACQUEMART, Albert, *History of the Ceramic Art*, London, Sampson Low, 1877.
- JOHN, W. D. and BAKER, Warren, *Old English Lustre Pottery*, Newport, Johns, 1951.
- JOLY, H. & TOMITA, K, *Japanese Art & Handicraft*, London, Sawers-Valansot, 1976.
- KANDINSKY, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Barral-Labor, 1983.
- KANDINSKY, Wassily, *Punto y línea sobre el plano: contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barcelona, Barral-Labor, 1986, (trad. de Roberto Echavarren).
- KANGAS, Matthew, "Summing up the Eighties", *American Ceramics*, vol.8, n<sup>o</sup>3, 1990, p.44-47.

Exhibition of Kanjiro Kawai, Catalogue, Kyoto, the National Museum of Modern Art, 1968.

KATSURA/DAITOKUJI, Barcelona, Polígrafa, 1970.

KENNY, John B., Ceramic Sculpture, London, Pitman, 1953.

KLEE, Paul, Diarios, Madrid, Alianza, 1989.

KOEPPEL, Constituants Réfractaires des pates céramiques, Parfs, Dunod, 1943.

KOZURU, Agano & TAKATORI, "Famous ceramics of Japan", Tokyo, Kodansha International, 1981.

KRIS, Ernest y KURZ, Otto, La leyenda del artista, Cátedra, Madrid, 1982.

KUTA R. F., Tratado moderno de cerámica, Barcelona, Serrahima y Urpi, MCMXLIV.

L'Art Deco en Europe, Tendances décoratives dans les arts appliqués vers 1925, Bruxelles, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, 3 mars-28 mai, 1989.

La cerámica en el arte popular, ("Arte popular internacional del Museo Universitario de Ciencias y Arte"), Catálogo, Exposición: Galería Universitaria Aristos, Mexico, agosto-septiembre, Universidad Nacional Autónoma, 1973.

La cerámica islámica en Murcia, Catálogo, AAVV, Exposición: Palacio del Almudí, Murcia, septiembre-octubre, Centro Municipal de Arqueología, 1986.

La Mar Harrington, Ceramics in the Pacific Northwest. A History, Seattle and London, University of Washinton Press, 1979.

LAMBER, Susan, Dibujo, técnica y vidriados, Blume, 1985.

LANE, Arthur, Style in pottery, 2ª ed., London, Faber and Faber, 1973.

LANE, Arthur, Catalogue: Victoria & Albert Museum, A Guide to the Collection of Tiles, Bristol, John Wright & Sons, 1960.

LANE, Peter, Ceramic Form, London, Collins, 1988.

LANE, Peter, Studio Ceramics, London, Collins, 1984.

LANGER, Susanne K., Sentimiento y forma, Méjico, Universidad Nacional Autónoma de Méjico, 1967.

LAO ZI, El libro del Tao, (trad. de Ignacio Preciado), Alfaguara, Madrid, 1978.

LARNEY, Judth, Restoring Ceramics, London, Barrie & Jenkins, 1978.

Las lozas de Talavera y Puente: Siglos XVI al XX, Catálogo, Exposición: Mercado Puerta de Toledo, Madrid, julio-septiembre, Consejería de Educación y Cultura. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1989.

Le Arti Decorative Alle Grandi Esposizioni Universali 1851-1900, Milano, Idealibri, 1988.

LEACH, B., A potter's portfolio. A selection of fine pots, 1st., London, Lund Humphries & Company, 1951.

LEACH, Bernard, Hamada. Potter, 1st., London, Thames & Hudson, 1976.

LEACH, Bernard, Belief and Hope, Saint Ives, Council, 1968.

LEACH, Bernard (1887-1979), An Exhibition of the art of Bernard Leach; his masterpieces loaned by British Museums and Collectors, Kirachiki, Ohara Museum of Art, 1980.

LEACH, Bernard, Beyond East and West. Memories, Portraits and Essays, London-Boston, Faber & Faber, 1978.

LEACH, Bernard, A potter's book, 1st., London, Faber & Faber, 1940, (tr. de E. Sala, Manual del ceramista, Barcelona, Blume, 1981).

LEACH, Bernard, A Potter's Work, London, Evelyn, Adams & MacKay, 1967.

LEACH, Bernard, The Potter's Challenge, London, Souvenir Press, 1976.

LEGER, Fernand, Funciones de la pintura, Barcelona, Paaidós, 1990.

LEHMANN, Henri, Les céramiques précolombiennes, Paris, Presses Universitaires de France, 1959.

LEWIS Griselda, A Collector's History of English Pottery, London, Studio Vista, 1969.

LOOS, Adolf, Ornamento y delito y otros escritos, Barcelona, G.G., 1972.

LOPEZ CHUHURRA, C., La estética de los elementos plásticos, Barcelona, Labor, 1971.

LLARES RAMIS, Juan, La cerámica popular en Mallorca: Aportación de la misma en los últimos cinco siglos, Mallorca, Museo Arqueológico, 1977.

LLORENS ARTIGAS, Josep, Barcelona, M.C., febr., 1982.

LLORENS ARTIGAS, José y CORREDOR MATHEOS, Cerámica popular española, Barcelona, Blume, 1970.

LLORENS ARTIGAS, José, Tratado de esmaltes y colores sobre vidrio, porcelana y metales, Barcelona, Gustavo Gili, 1950.

LLORENS ARTIGAS, José, Les pastes ceràmiques i els esmalts blans de l'Antic Egipte, Barcelona, Imprenta de la Casa de la Caritat, Barcelona, 1922.

LLORENS ARTIGAS, J., Esmaltes y colores sobre vidrio, porcelana y esmaltes,

- Barcelona, G.G., 1950.
- LLORENS, Jordi, *Plats i pots de cerámica catalana. Segles XV al XVIII*, Barcelona, Jordi Llorens Solanilla, 1977.
- LLUBIA, Luis M., *Cerámica medieval española*, Barcelona, Labor, 1967.
- LOBANOV-ROSTOUSKY Nina, *Revolutionary Ceramics: Soviet Porcelain 1917-1927*, London, Studio Vista, 1990.
- LYNGGAARD, Finn, *Pottery: Raku Technique*, London, Van Nostrand, 1970.
- MANN, Thomas, *Doktor Faustus*, Barcelona, Edhasa, 1984.
- MANNHEIMER, Joan, *Collection, Centering on Contemporary Clay*, American Ceramics, Iowa, University of Iowa Museum of Art, 1981.
- MANSFIELD, Janet, *A Collector's Guide to Modern Australian Ceramics*, Seaforth, The Craftsman's Press Pty, 1988.
- MARCHAN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad moderna*, Akal, Madrid, 1986.
- MARTINEZ CAVIRO, Balbina, *Catálogo de cerámica española: Paterna, Aragón, Cataluña, cuerda seca, Talavera de la Reina, Alcora y Manises*, Madrid Instituto Valencia de D. Juan, 1968.
- MARTINEZ CAVIRO, Balbina, *La loza dorada*, Madrid, Editora Nacional, 1983.
- MARTINEZ ORTIZ, J. y SCALS ARACIL, Jaime, *Catálogo-inventario, Cerámica del Museo de Valencia: Ciclo Paterna-Manises*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1962.
- MARYORIE DRAWBELL, *Making Pottery Figures, 1st.*, London, The Studio Ltd, 1953.
- MATTHES, Wolf E., *Vidriados cerámicos*, Barcelona, Omega, 1990.
- MEDLEY, Margaret, *Yüan Porcelain and Stoneware*, London, Faber & Faber, 1974.
- MENOR, Enrique, "La escultura múltiple como obra de arte", *Arteguía*, nº32, Dic-1977.
- MIDGLEY, Barry (ed.), *Guía completa de escultura, modelado y cerámica. Técnicas y materiales*, Madrid, Hermann Blume Ediciones, 1982.
- MIKAMI, *The Art of Japanese Ceramics*, New York, John Weatherhill, 1976.
- MIRALLES, Francesc, *A l'entorn de Llorens Artigas*, Barcelona, Nou Art Thor, 1981.
- MIZNO, Hiroshi, *Fok Kilns I, "Famous Ceramics of Japan"*, Tokyo, Kodansha International, 1981.
- MONDRIAN, Piet, *Realidad natural y realidad abstracta*, Madrid, Debate, 1989.

MONDRIAN, Piet, *La nueva imagen en la pintura*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores, 1983.

MORALES, Alfredo J., *Arte hispalense: Francisco Niculo Pisano*, Barcelona, Publicaciones de la EXCMA. Diputación Provincial de Sevilla, 1977.

MORLEY-FLECHER, Hugo, *Alfarería y Cerámica*, Madrid, Blume, 1985.

MORLEY-FLECHER, Hugo, *Techniques of the World's Great Master of Pottery and Ceramics*, Phaidon, 1984.

MORRIS, Willian, "The Lesser Arts of Life", lecture in Birmingham, January 23, 1882, published in *Lectures on Art Delivered in Support of the Society for the Protection of Ancient Buildings*, London, J.H.M., 1883.

MORRIS, Willian, *Arte y sociedad industrial*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1975.

MURIEL, Rose, *Artist Potters in England*, London, Faber & Faber, 1970.

*Nine Potters*, London, Fischer Fine Art, Sep-Oct, 1986.

NOEL RILEY, *Tile Art: A History of Decorative Ceramics Tiles*, London, Apple Press, 1987.

NONELL, Carmen, *Cerámica y alfarería populares de España*, León, Everest, 1973.

OKAMURA, Kichiemon, *Folk Kilns II, "Famous Ceramics of Japan"*, Tokyo, Kodansha International, 1981.

OLIVAR DAYDI, M., *La porcelana en Europa. Desde sus orígenes hasta principios del siglo XIX*, Barcelona, Seix Barral, 1952, vol.I y 1953, vol.II.

OLIVAR DAYDI, M., *La cerámica trecentista en los países de la corona de Aragón*, Barcelona, Seix Barral, 1952.

OLMOS ROMERA, Ricardo, *Catálogo de los vasos griegos*, Madrid, Museo Arqueológico Nacional-Ministerio de Cultura, 1980, vol.I.

ORTEGA Y GASSET, J., *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa Calpe, 1987.

OSMA, G. J. de, *Apuntes sobre cerámica morisca: Los grandes maestros alfareros de Manises, Paterna y Valencia. Contratos y ordenanzas de los siglos XIV, XV y XVI*, 2ª ed., Madrid, Instituto de Valencia de D. Juan, MCMXXIII.

P. BOFILL, Francisco de, *Cerámica española esmaltada*, 1ª ed., Barcelona, Ediciones Selectas, 1942.

Pál Voit and Imre Holl, *Old Hungarian Stove Tiles*, Budapest, Corvina Press, 1963.

*Panorama de la cerámica española contemporánea*, Catálogo, Exposición: MEAC, Madrid, septiembre-octubre, Ministerio de Cultura, 1986.

PÉLICHET, Edgar y DUPERREX, Michele, *La céramique art nouveau*, París, Grand-Pont, 1976.

PELLACANI, G.C., SANDROLINI, F., *Aspetti innovativi della tecnologia cerámica*, ("Culture cerámica n°4"), Milano, Vilmy Montanari, 1987.

PEREZ VILLAMIL, Manuel, *Artes e industria del Buen Retiro: La fábrica de la China, el laboratorio de piedras duras y mosaico, obradores de bronce y marfiles*, Madrid, Sucesores de Ribadeneira, 1904.

PEREZ-DOLZ, Francisco, *Historia y técnica de la cerámica*, Barcelona, Enrique Meseguer, 1943.

PERLA, Antonio, *Cerámica aplicada en la arquitectura madrileña*, Madrid, Comunidad de Madrid-Consejería de Política Territorial, 1988.

PETERSON, Susan, Shoji Hamada. *A Potter's Way and Work*, Ist., Japan, Kodansha International, 1974.

PICASSO, Pablo, *Cerámicas, Catálogo, Exposición: Museo de BBAA, Málaga, Museo de BBAA de Málaga*, 1961.

PICCOLPASSO, Cavaliere Cipriano, *Libri Dell' Arte del Vasaio. The three books of the potter's art*, London, Curwen Press, 1934.

PIJOAN, José, Hª General del arte. *El arte griego. Hasta la toma de Corintio por los romanos (146 a.J.C.)*, Madrid, Espasa Calpe, 1982, vol.IV.

PINEDO, Concepción, *La cerámica de Manises en la historia*, Madrid, Everest, 1977.

PITTS, Greg, "Paul Gauguin", *American Ceramics*, vol.7, N°3, 1989, 26-33.

POLI, Claude, *La poterie et ses techniques*, París, Dessain et Tolra, 1977.

PONCE SAMGINES, Carlos, *Cerámica tiwanacota: Vasos con decoración prosopomorfa*, Buenos Aires, Emecé, 1948.

POUSSEUR, Henry, *Música, semántica y sociedad*, Madrid, Alianza, 1983.

PREAUD, T. y GAUTHIER, S., *Le céramique, art du XX siècle*, Fribourg, Office du Livre, 1982.

PRESEDO VELO, Francisco J., *La necropolis de Baza*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.

*Presente de la cerámica española, Catálogo, Exposición: itinerante 1989-90*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1989.

*Propuesta de cerámica contemporánea madrileña, Catálogo*, Madrid, Asociación Cultural de Ceramistas de la Villa, 1987.

PUERTA GARCIA, Antonio (y otros), *Primer Congreso Iberoamericano de cerámica*,

vidrio y refractarios, Madrid, 7-11 junio, Sociedad española de cerámica y vidrio, 1982, 2 vol.

RADO, Paul, *En introduction to the Technology of Pottery*, 2nd edition, Oxford, Pergamon Press, 1988.

RAMIE, Georges, *Cerámica de Picasso*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1974.

RAWSON, Philip, *Ceramics*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1984.

READ, Herbert, *La educación por el arte*, Barcelona, Paidós, 1982.

READ, Herbert, *Arte y Sociedad*, Barcelona, Península, 1977.

READ, Herbert, *The Meaning of art*, Faber & Faber, London, 1936, (El significado del arte, Losada, Buenos Aires, 1954).

READ, Herbert, *Art and Industry*, 1st., London, Faber & Faber, 1934.

READ, Herbert, *A letter to a Young Painter*, London, Thames & Hudson, 1962.

REXFORD NEWCOMB, H., *Cerámica blanca*, Buenos aires, Tomás Vilar, 1949.

REYER, Georges, *Manfredo Borsi*, Genève, René Kister, 1962.

RHODES, Daniel, *Tamba Pottery. The Timeless Art of a Japanese Village*, Tokyo, Kodansha International, 1982.

RHODES, Daniel, *Pottery Form*, London, Pitman, 1978.

RHODES, Daniel, *Les Fours*, París, Dessain et Tolra, 1968.

RHODES, Daniel, *Stoneware and Porcelain: the art of high-fired pottery*, Philadelphia, Chilton, 1959.

RHODES, Daniel, *Kilns, Design, Construction & Operation*, London, pitman, 1968.

RICE, Paul, *British. Studio. Ceramics: in the 20th Century*, 1st., Barrie & Jenkins, London, 1989.

Catalogue: "Lucie Rie: A Retrospective Exhibition of Earthenware, Stoneware and Porcelain 1926-1967", London, The Arts Council, 1967.

RIEGGER, Hal, *Raku art and Technique*, London, Studio Vista, 1970.

RIELG, Alois, *Problemas de Estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*, Bcelona, G.G., 1980.

ROBERTS, David, "Paul Soldner - Magic Potter", *Ceramic Review*, Nº109, Jan-Feb., pp.34-38, 1988.

RODERO RIAZA, Alicia, *Colección de cerámica púnica de Ibiza en el Museo Arqueológico Nacional*, Ministerio de Cultura, 1980.

- ROGERS, Bob, "Reflections on Freedom and Ceramics", *Ceramic Review*, nº 32, 1974.
- ROGERS, Mary, *On Pottery and Porcelain. A Handbuilder's Approach*, Sherborne, Dorset, Alphabooks, 1984.
- ROMERO CARNICERO, M<sup>a</sup> Victoria, *Numancia I: La terra sigillata*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985.
- ROSELLO BORDOY, Guillermo, *Ensayo de sistematización de la cerámica árabe en Mallorca*, Palma de Mallorca, Instituto de Estudios Baleáricos-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1978.
- ROSENTHAL, Philip, *Imagen de una idea: Rosenthal studio- Linie*, Germany, Rosenthal Aktiengesellschaft, 1962.
- ROTHENBERG, Polly, *Manual de cerámica artística*, Barcelona, Omega, 1976.
- ROTHENBERG, Polly, *The Complete Book of Ceramic Art, 1st.*, London, George Allen & Unwin, 1972.
- RUPRECHT, Hakon, *Cerámica creativa*, Barcelona, Ceac, 1985.
- RUSKIN, John, *Las siete lámparas de la arquitectura*, Barcelona, Alta Fulla, 1988.
- SALA PONSÁ, E., "Didáctica de la enseñanza de la cerámica" en *Actas del 1º Congreso Iberoamericano de cerámica, vidrios y refractarios*, (Torremolinos, 1982) Sociedad Española de Cerámica y Vidrio, t.I.
- SAMFELIN, T., MARTINEZ, S. (y otros), *Materias primas y recursos naturales de Castellón y yacimientos de arcillas terciarias de interés cerámico*, ("Cultura cerámica nº 3"), Milano, Vilmy Ricerche Montanari, 1987.
- SANCHEZ HERNANDEZ, M. Leticia, *Catálogo de porcelana y cerámica española del patrimonio nacional en los palacios reales*, Madrid, Editorial del Patrimonio Nacional, 1989.
- SANCHEZ TRUJILLANO, M<sup>a</sup> Teresa, *Cerámica histórica de la Rioja: Del neolítico a la romanización*, ("Trabajos del Museo de la Rioja nº 6"), Logroño, Museo de la Rioja, 1989.
- SANCHO CORBACHO, A. (y otros), *Jornadas científicas sobre cerámica y vidrio*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1978.
- SANDERS, Herbert H., *Glazes for special effects*, New York, Watson-Guptill, 1974.
- SANDERS, Herbert, *The Practical Pottery book*, London, Blandford press, 1971.
- SARTRE, Paul, *Lo imaginario*, Buenos Aires, Losada, 1976.
- SCHEIDING, Walther, *Weimar: crafts of the Bauhaus. 1919-1924, An early experiment in industrial design, 1st.*, London, Studio Vista, 1967.
- SCHNYDER, Rudolf (y otros), *International Academy of Ceramics: Kyoto meeting*, Geneva, Ariana Museum, 1980.

- SCHÖNBERG, Armonia, (trad. de R. Barce), Madrid, Real Musical, 1974.
- SEIROKU, Noma, *The art of clay: Primitive japanese figurieres*, Tokyo, Bijutsu Shuppan-sha, 1954.
- SEMPERE, Emili, *Rutas a los alfares: España-Portugal*, Barcelona, El Pot Cooperativa, 1982.
- SESEÑA, Natacha, *Una clasificación de la cerámica popular española*, Sada, Ediciones del Castro, 1977.
- SHAFER Thomas, *Pottery decoration*, 1st., London, Pitman & Sons, 1976.
- SHAW, Kenneth, *Ciencia para ceramistas y esmaltadores*, ("Cuadernos del seminario de estudios cerámicos de Sargadelos nº 6"), Vigo, Ediciones del Castro, 1974. SINGER, F. y SINGER, S.S., *Industrial ceramics*, London, Chapman & Hall, 1963, 3 vol., (Cerámica industrial, Bilbao, Urmo, 1979).
- SLIVKA, Rose, Peter Voukos: *A Dialogue with Clay*, 1st., New York, Brown & company, 1978.
- SOLER FERRER, M<sup>a</sup> Paz, H<sup>a</sup> de la cerámica valenciana, Valencia, Vicent Garcia Editores, 1988, 2 vol.
- SOLEZ, M<sup>a</sup> Paz, *Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias Gonzalez Martí, Palacio de Dos Aguas, Madrid, Ministerio de Cultura*, 1985.
- SOUSTIEL, Jean, *La céramique islamique*, París, Editions Vilo, 1985.
- SPEIGHT, Charlotte F., *Images in clay sculpture: Historical and contemporary techniques*, New York, Harper and Row, 1983.
- STRELOV, K. K., *Estructura y propiedades de los refractarios*, Moscú, Mur, 1975, (tr. de Virgilio LLanos Más).
- TABAR DE AANITUA, Fernando, *Cerámicas de China y Japón, Catálogo, Exposición: Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid, Ministerio de Cultura*, 1983.
- TABAR DE ANITUA, Fernando, *Cerámicas de China y Japón en el Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid, Ministerio de Cultura*, 1983.
- TAIBO FERNANDEZ, Angel, *Geometría descriptiva y sus aplicaciones*, Madrid, Escuela Superior de Ingenieros Industriales, 1943.
- TAXILE Doat, "Color and Pâte sur Pâte", *Ceramics Monthly*, vol.37, nº6,, jun, p.22.
- TEIXIDOR, Joan, "Un arte que no nos dice nada", *Los papeles de son armadans*, Madrid-Palma de Mallorca, Nov., vol. XLVII, 1972, pp.165-6.
- TEIXIDOR, Juan, *Llorens Artigas, Catálogo, Exposición: Palau de la Virreina, Barcelona, noviembre-enero, Ayuntamiento*, 1981.

1ST. European Ceramic Society Conference including science of ceramics 15. Abstracts ECers '89, The Netherlands, June, The European Ceramic Society, 1989.

VACA GONZALEZ, Diodoro, Algunos datos para una h<sup>a</sup> de la cerámica de Talavera de la Reina, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1911.

VALLES, Roman, Cumella, ("Artistas españoles contemporáneos"), Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1972.

VAN DAM, J, Daniel, and Tichelaar, P. Jan, Dutch Tiles in the Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, The University of Pennsylvania Press, 1984.

VAN LEMMEN, Hans, Tiles. A Collector's Guide, London, Souvenir Press, 1979.

VARELA, Andres y CANOSA, Inés, Nociones fisico-químicas de la cerámica de las arcillas. Síntesis de algunos hitos históricos de la cerámica, ("Cuadernos del seminario de estudios cerámicos de Sargadelos nº 1 y 2") La Coruña, Ediciones del Castro, 1972.

VENTURI, L., Historia de la Crítica de Arte, Barcelona, G.G., 1979.

VICTORIA & ALBERT Museum, Hispano and Moresque pottery, London, H.M.S.O., 1957.

VILCOQ, Robert (y otros), Dossier d'argile nº1, Avignon, Ecta, 1985.

VITTEL, Claude, Cerámica: Pastas y vidriados, 2<sup>a</sup> ed., Madrid, Paraninfo, 1978, (tr. española de Daniel Santano y León).

VOSEN, R., SESEÑA, N. y KOPKE, W., Guía de los alfares de España, 2<sup>a</sup> ed., Madrid, Editora Nacional, 1981.

WALLER, Jane, Hand Built Ceramics, "The Complete Potter", 1st., London, Batsford, 1990.

WARHOL, Andy, Mi filosofía de A a B y de B a A, Tusquets, Barcelona, 1985.

WECHSLER, Susan, Low-fire Ceramics, a new direction in American clay, Watson-Guption, 1981.

WESPHAL Kenneth, Catalogue: Robert Turner, Milwaukee, Milwaukee Art Museum, Oct-Jan, 1986.

WESTERDAHL, Eduardo, "Artigas o el amor a un tiempo denostado", Los papeles de son armadans, Madrid-Palma de Mallorca, Nov., vol. XLVII, 1972.

WICK, Rainer, Pedagogía de la Bauhaus, Madrid, Alianza forma, 1988.

WICHMANN, Siegfried, Japonisme, 1st. ed., New York, Harmony Books, 1981.

WILDE, Oscar, El crítico como artista, Madrid, Espasa Calpe, 1968.

WILDENHAIN, Marguerite, Pottery: Form and Expression, New York, Reinhold Publishing Corporation, 1962.

WINGLER, H., (Ed), Las Escuelas de Arte de vanguardia 1900-1933, Madrid, Taurus, 1980.

WINKLEY, David, Pottery, London, Pelham, 1974.

WITH, G. de, TERPSTRA, R. A. y METSELAAR, R., Euroceramics, London-New York, Elsevier Applied Science, 1989, 3 vol.

WITTKOWER, Rudolf, La escultura: Procesos y Principios, Madrid, Alianza, 1980.

WITTKOWER, Rudolf y Margot, Nacidos bajo el signo de saturno: Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa, Cátedra, Madrid, 1982.

WONG, Wucius, Principles of Two-Dimensional Design. Principles of Three-Dimensional Design, New York, Van Nostrand Reinhold Company, 1972-1977, (trad. de H. A. Thevenet, Fundamentos del diseño bi- y tri-dimensional, G.G., Barcelona, 1979).

WOODMAN, George, "Ceramic Decoration and the Concept of Ceramics as a Decorative Art", American Ceramics, V.1, nº1, 1982.

WOODY, Elsbeth S., Cerámica a mano, Barcelona, Ediciones Ceac, 1981.

WOODY, Elsbeth S., Cerámica al torno, Barcelona, Ceac, 1983.

XIV Concurso nacional de cerámica, Catálogo, Exposición: Casa de Cultura y Juventud, Manises, noviembre, Ayuntamiento, 1985.

XV Concurso nacional de cerámica, Catálogo, Exposición: Museo Municipal de Cerámica, Manises, octubre-noviembre, Ayuntamiento, 1985.

YANAGI, Sôetsu, The Unknown Craftsman: A Japanese Insight into Beauty, 2nd., Tokyo, Kodansha International, 1978.

YON, Marguerite, Manual de céramique chypriote: Problèmes historiques, vocabulaire, méthode, Lyon, Institut Courby, 1976.

YON, Marguerite, Dictionnaire illustré multilingue de la céramique du proche orient ancien, ("Maison de L'orient méditerranéen nº 10"), Lyon, Maison de L'Orient, 1981.

ZULOAGA, Cerámica artística hijos de Daniel Zuloaga, Segovia, Catálogo, Madrid, Blass, sd.