

# Cerámica cubana contemporánea



Carlos Alberto Rodríguez, *La mesa del silencio*, 2000

Alejandro G. Alonso

El otoño pasado (noviembre de 2000) pudimos celebrar en La Habana la múltiple exposición que bienalmente se viene dando en esta ciudad.

La cerámica artística cubana contemporánea participa de inquietudes propias de otras disciplinas consideradas mayores por la costumbre, la inercia y los malos hábitos conceptuales respecto a aquélla, especie de Cenicienta o pariente

pobre.

Con tal afirmación intento situar esta praxis, que tiene al más humilde de los mediadores -le barro- como material de base, dentro del contexto en el cual se manifiesta, sin ningún complejo de inferioridad, aun cuando, ocasionalmente, cierta crítica y cuestión curatorial la dejen marginada al ubicarla dentro de las llamadas artes "menores" "decorativas" o

"aplicadas" (todos términos espantosamente peyorativos e injustos). No es menos cierto -eso sí- que sus remotos orígenes, cuando el hombre primitivo moldeó un sencillo recipiente en tierra amasada con agua y lo puso a secar al sol, la ubicó dentro de los contornos de aquello que, por útil, puede no traspasar las fronteras que dan a la creación el rango de arte; pero ¡es que ha llovido tanto desde



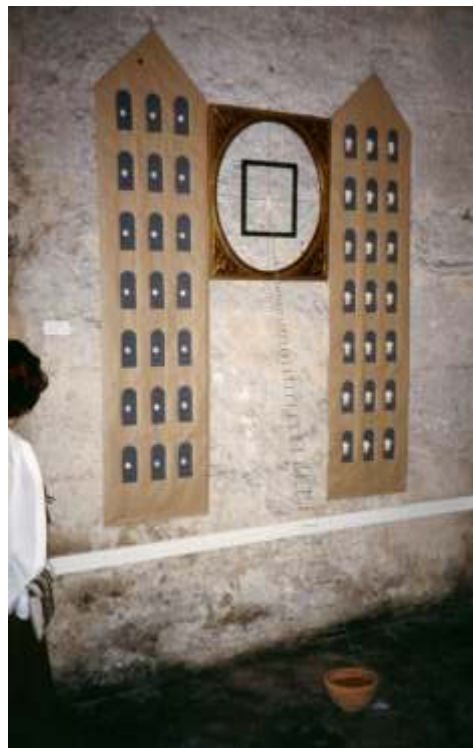
entonces!...

Debe considerarse también que, incluso el propio surgimiento de la cerámica artística cubana, ocurrido en el seno de un antiguo taller de objetos utilitarios, pareció condenarla a permanecer en un ámbito del quehacer artesanal. Corrían los últimos años de la década de los 40 en el siglo XX, cuando dos médicos, Ramírez Corría y Rodríguez de la Cruz, adquirieron una instalación del tipo descrito en Santiago de las Vegas, poblado de tradición alfarera, situado al sur de Ciudad de La Habana, muy cercano al hoy Aeropuerto Internacional José Martí. Hacia 1950 logra regularizarse la producción y José Miguel Rodríguez de la Cruz invita a reconocidos pintores cubanos como Amelia Peláez, Wifredo Lam, René Portocarrero y Mariano Rodríguez, a decorar vasijas levantadas bajo su dirección por experimentados operarios; así es como nace, con fecha determinada, padre reconocido y lugar cierto, una práctica cuyo desarrollo ha cobrado especial brío en los últimos tiempos. Ya en 1953, un mural a cargo de



Amelia Peláez, auxiliada por las ceramistas Mirta García Buch y Marta Arjona, se materializa en la fachada del edificio del Tribunal de Cuentas (hoy Ministerio del Interior), dentro del importante conjunto de construcciones que definieron la Plaza Cívica José Martí (actual Plaza de la Revolución José Martí); concebido en términos abstractos sobre losas de

Gilberto Gutiérrez Amat, *El regreso*



Edel Arencibia, *Cada vez me parezco más a mi autorretrato*



terracota, ofreció indicaciones tempranas de que el salto hacia intenciones artísticas de envergadura se había dado. Luego -en 1955- esta creadora establece su propio taller para el ejercicio cerámico, separado del cercano lugar donde hacía la pintura en la casa familiar, con lo cual subraya la importancia que concedía al medio.

Después del triunfo de la Revolución, durante los fructuosos años 60, el Estado crea un taller para suministrar objetos a la industria turística -Cubartesánías- que rápidamente se especializa en cerámica; tras ciertos balbuceos, el núcleo de artistas de otros sectores que recibieron allí entrenamiento y posibilidades de desarrollo, definió la corriente que tipificaría el aporte del enclave al arte cubano: la cerámica, no se conformaba ya con decorar un volumen determinado -cuasi utilitario- sino que demandó una forma determinada y sitios en el espacio para expresarse per se. Se habla de la llamada cerámica escultórica, rubro dentro del cual trabajó con tempranos éxitos y especial definición estilística, Alfredo Sosabravo, quien en 1976 se convirtió en noticia al alcanzar una de las medallas de oro en el XXXII Concorso Internazionale della Ceramica de Arte Citta di Faenza, Italia; tres años antes había situado en una de las paredes del entresuelo del Hotel Habana Libre (antes Havana Hilton) un complejo

mural que el público bautizó con el título de Carro de la Revolución, a base de 555 piezas originales realizadas directamente por el propio artista. No pocos transitaron con excelentes resultados este camino.

Un nuevo momento de importancia llega cuando se establecen en Nueva Gerona, Isla de la Juventud (pequeña isla situada al sur de la isla grande) grandes fábricas de cerámica, bajo cuya égida surge el Taller Experimental y allí comienzan a manifestarse quienes, procedentes de diversos lugares del país, fundarían en 1985 el Grupo Terracota 4: Amelia Carballo, José Ramón González, Ángel Norniella y Agustín Villafaña. Ellos, con su aporte, contribuyeron no poco a la afirmación de la cerámica como disciplina mayor; audaces volúmenes, ingeniosos ensamblajes y el logro incluso de verdaderas instalaciones, se situaban en la renovadora corriente abierta al inicio de los años 80 por los protagonistas de la muestra Volumen 1. Una resolución gubernamental que reconocía la posición social de artista, dio sitio al establecimiento de numerosos talleres personales o a cargo de pequeños colectivos de ceramistas, que es de donde a lo largo de estos años, surgen los

trabajos más creativos; al tiempo que dos talleres estatales, auspiciados por el Fondo Cubano de Bienes Culturales en Nueva Gerona y la Playa de Varadero, contribuyen también al auge observable de la manifestación, sobre todo al acoger a jóvenes egresados de las escuelas de arte.

Resulta curioso que en un país donde la estructura para la enseñanza del arte ha dado muestra de eficacia, la formación técnica de los ceramistas continúa siendo producto del núcleo familiar y la colaboración entre individuos afines, a pesar de los esfuerzos sin cuenta de la Dirección de la Enseñanza Artística por sistematizar este acápite; sin descontar -por supuesto- que hay algunas cátedras, revitalizadas tras de cierta baja en sus actividades, en la Escuela de Bellas Artes de San Alejandro y el Instituto Superior de Arte. Tales circunstancias dotan a esa praxis de una muy flexible estructura y la riqueza que supone esa formación poco convencional y abierta a muchas variantes que -en definitiva- caracterizan la dinámica de quienes la escogen como modo de comunicación.

Sin descontar exposiciones y eventos



Osmany Betancourt, *Mi propia Vida*

previos que intentaron regularizar la promoción de esta disciplina, la creación de la Bienal de Cerámica de Pequeño Formato Amelia Peláez en 1989, devino significativo estímulo a su continuidad. El establecimiento del Museo de la Cerámica en 1990, con una exposición permanente que, en orden cronológico, da cuenta de su desarrollo en Cuba, más una serie de eventos nacionales a internacionales y muestras de carácter transitorio, también desempeña un papel de consideración dentro de este marco. Hay, pues, no menos de tres generaciones de ceramistas en activo, muchos de los cuales forman parte de la exhibición permanente o están representados en una sección bautizada con el título de La colección crece, que reúne el producto de los más recientes valores, en turno pare el peso inmediato a la sección definitiva. Para dar una idea del volumen, digamos que el Panorama reúne obras de 46 artistas y la sección anexa, 30, lo cual da una cifra considerable que obedece, desde luego, a una estricta selección, pues el número de quienes trabajan en este cameo es mayor.

Durante las dos últimas jornadas de la Bienal de La Habana, la cerámica ha participado en la categoría de actividades colaterales, con la organización de las exposiciones y talleres del Encuentro Internacional de Cerámica de Pequeño Formato y, por supuesto, personalidades invitadas enriquecieron la corriente principal de la convocatoria; pero es la primera vez que esta disciplina se inserta como tal, formando parte del discurso y el tema objeto de reflexión, lo cual -seguramente representa un impulso adicional a su desarrollo. La cerámica se ha ganado lo que esto significa, por cuanto, con sus planteamientos demostró la envergadura obtenida y el amplio rango del diapason expresivo de sus cultivadores; pues, como apuntaba al inicio de estas líneas, los ceramistas, sus productos, son parte inseparable del variopinto catálogo

del arte cubano contemporáneo. Al piano de los concursos internacionales, por ejemplo, Gilberto Erasmo Gutiérrez Amat, arquitecto, reciente ceramista por vocación, obtuvo medalla de oro en la III Bienal para Cerámicas de El Cairo, 1996, con una instalación de intenciones ecológicas, que representa, al mejor nivel, las posibilidades de la cerámica en cuanto a rebasar las fronteras de lo decorativo; más aún, se tiene la certidumbre de que debe ocupar un sitio de importancia en el deseo de animar una ciudad cuya riqueza

arquitectónica está fuera de discusión. Tiene, a su favor, la durabilidad de los materiales, lo dúctil de los acabados, el poder ajustarse lo mismo al tratamiento de los muros que al logro de volúmenes exentos; así como también, y no menos importante, una verdadera hueste de individuos interesados en hacer valer a nivel urbanístico, lo que durante los últimos años se ha limitado a la obra de cámara o cuando más-al trabajo de ambientación.

En este camino, recordemos antecedentes ilustres: el ya citado mural en





Julia González, *Del monte sus voces*

Bosque del Reparto Kohly y otro destinado al hotel Sirena en la Playa de Varadero; mientras que la pintora y ceramista Isabel Jimeno, emplazó un mural de losas esmaltadas en el exterior del edificio colindante al Hospital Materno Infantil "Mariana Grajales" de la Habana Vieja.

Con tales antecedentes -mediatos e inmediatos no hay que dudar de que las vías abiertas a la praxis del oficio cerámico son considerables. Al aprovechar ahora espacios de la Ciudad, quedarán otras obras destinadas a permanecer, en alternancia, con aquellas de carácter efímero, instaladas únicamente por el tiempo que duren las actividades de la Bienal. El rango de las propuestas elaboradas cubre desde el más o menos convencional panel a base de losas pintadas a la mayólica, a la instalación concebida con materiales reciclados provenientes de la industria, pasando por volúmenes de carácter escultórico. Ejercer intervenciones de alguna manera transgresivas resulta no objetivo último de los artistas vinculados al proyecto, sino derivación lógica de una disciplina vinculada a la vida y todas sus provocaciones diarias. Los lugares puestos a disposición de los creadores

losos de terracota que creara Amelia Peláez en 1953 junto a tres realizaciones de la misma envergadura absolutamente contemporáneas como son el que la propia artista concibiera para la fachada del Hotel Havana Hilton (1957-1958), plasmado en teselas de pasta vítrea; otro, proyectado por Wifredo Lam a base de fragmentos irregulares de cerámica, para el Edificio del Retiro Médico situado en plena Rampa habanera; y allí mismo, pero en el vestíbulo que abre por la calle N, el titulado Boomerang, de Mariano Rodríguez, otro de los maestros de la pintura cubana, con lo cual se estableció una interesante red de obras mayores sobre un soporte que, salvo por agresiones directas, está destinado a durar en el tiempo. Más recientemente, necesidades de las instalaciones científicas, comerciales y hoteleras dieron ocasión al surgimiento de una serie de murales realizados por Alfredo Sosabravo en colaboración con René Martínez Palenzuela; Julia González crea uno, a base de losas cerámicas para el comedor del Hotel Moka en la comunidad de Las Terrazas, hacia el Oeste de la Isla. Mirta García Buch, pionera de la cerámica artística en Cuba quien no había nunca incursionado en realizaciones de tal magnitud, dejó, antes de su desaparición física, dos trabajos, uno en el Hotel del

abrieron incitaciones al trabajo de quienes asumen la responsabilidad de comunicarse con un alcance que - lógicamente- las salas de exposición, que estarán abiertas también a formulaciones plásticas de calidad y significativo riesgo en el Museo de la Cerámica, no pueden ofrecer. Si se encuentra un balance adecuado y la interrelación que derive de gestos apuntados en un mismo sentido, puede decirse que muchos de los fines perseguidos se alcanzarán. Como los ceramistas cubanos no estarán solos en tal empresa, se han ido desarrollando labores de taller con un carácter práctico a partir de la colaboración con creadores de otros países que, después de concluidos los trabajos, intercambiarán entre sí, con toda la amplitud y profundidad del caso, ya en un plano teórico, de análisis de lo obtenido.

La intervención de la cerámica dentro del discurso de la Bienal tiene el especial atractivo de las seducciones propias del tránsito por las inquietantes curvas de la espiral del evento. Se le exigirá por lo que ha logrado hasta ahora y, con toda justicia, por lo que debe alcanzar. *Alea jacta est.*

*(Texto extraído del catálogo de la 7ª Bienal de La Habana)*

*(fotos: redacción de Conbarro)*



*(foto de grupo en el Castillo de la Real Fuerza)*

# LA CERÁMICA EN LA BIENAL DE LA HABANA

Carmen Osuna

Entre las innumerables visitas a exposiciones que se sucedían en la Habana durante la Bienal, recuerdo una de manera muy especial a la que llegamos en el coche de Fernando Velázquez Vigil, conducido por su hijo, un engendro entre Jeep y Volga de los años 50. Era, como os podéis imaginar, la exposición de cerámica, cuyo grueso se concentraba en el Castillo de la Real Fuerza. Allí estaba la obra de Fernando: *Inquisidores de los dioses*, una pequeña composición de figuras con cierto contenido crítico, formalmente distinta a las que conocíamos de él y pudimos ver en el nº 1 de ConBarro.

En la entrada al Castillo había una escultura de Sosa Bravo, de aquellas en las que la metáfora de la máquina se vuelve lenguaje de la cerámica e incluso se



construye como algo orgánico. A la derecha se abre una sala que acogía las obras de Julia González, Amelia Carballo, Ángel Norniella, y Carlos A. Sánchez. En ésta el suelo se tornaba único basamento de las obras, el clásico pedestal que creaba un abismo entre la obra y el espectador era eliminado para establecer un lugar único para albergar al mismo tiempo espectador y obras. Un hecho curioso, sin embargo, era el punto de vista que adquirían estas instalaciones: una vista de pájaro, pues a diferencia de los módulos minimalistas, que tenían unas medidas similares a las del hombre, estas obras son pequeñas y el espectador las mira desde arriba como paisaje visto desde un balcón. Por ejemplo, Julia González nos mostraba un verdadero paisaje de hojas transferidas a los fragmentos cerámicos como homenaje a la naturaleza; Amelia Carballo dos de sus obras clásicas, en las que la maestría de su labor en el torno se advierte en unas formas

orgánicas cuya cuidadosa textura juega con la lisura del material cerámico y los esmaltes.

Frente a éstas, observamos dos diferentes muestras de lo cotidiano. Si en nuestra cultura burguesa occidental, se nos tiene acostumbrados a pensar bajo la dicotomía idealista entre lo cotidiano y lo trascendental, a mantener encendido el abismo entre lo impuro y lo esencial, aquí, en esta isla, se puede disfrutar del sabor de la vida cotidiana, pues a la gente no se le ha ocultado que no hay más historia que la real, la que forjan día a día los hombres con su sudor, con su trabajo. Esa "vulgaridad" de la vida cotidiana es la que nos ofrecen muchos artistas cubanos. Ángel Norniella, por ejemplo, a través de su obra de la serie *Caravanas*, nos hace ver que no hay nada esencial, en todo caso el huevo y, sin embargo, no es más que un óvulo de una gallina, o si queremos, un alimento extraordinario; es decir, no es el huevo en sí como forma pura lo que nos ofrece Ángel, sino el huevo como mercancía, puesto dentro de las cajas-jaulas de embalaje, ¿o tal vez quiere exponernos la problemática



J. Ángel Puentes, *Dulce embeleso*

dualidad entre la forma pura y lo cotidiano?...

La tercera obra de esta sala, *La mesa del silencio*, de Carlos Alberto Rodríguez, actualmente profesor de escultura cerámica del ISA, es otro claro ejemplo de ese exponente icónico cotidiano. Frente a la metafísica obra de Brancusi *La mesa del silencio* -uno de los monumentos de Tirgujiu, en la que un objeto cotidiano se transforma en esencia pura a través del título y la forma esencialista de los asientos, auténticos basamentos, que soportarán al hombre transformado así en obra- la de Carlos A. nos muestra una verdadera escena cotidiana, con la peculiaridad de que sus personajes, aunque reunidos alrededor de una mesa -tradicional escenario del diálogo- están ensimismados cada cual con una actividad solipsista. La mesa claro está, es la mesa del silencio de Brancusi, pero son los personajes los que lo expresan, no sólo con su actitud sino también con el color: el blanco, que les otorga ese halo fantasmal y escéptico, como ocurría con las solitarias figuras de Segal.

En la sala de la izquierda se encuentra la exposición permanente de cerámica, en la cual están representados la mayoría de los artistas cubanos que han trabajado con este material, siendo renovada progresivamente con obras que van realizando los más jóvenes. Un poco más adentro hay otras dos salas, éstas contenían el resto de las obras de la exposición. La primera era una gran escultura de Rafael Miranda -profesor de la Escuela de Arte de San Carlos- en la que la respuesta al tema central de esta 7ª Bienal, la "Comunicación", es el silencio. La obra se titula *El silencio del verbo* y con ella Rafael parece mostrarnos por un lado, la imposibilidad del lenguaje por muy grande que sea el órgano del mismo, por mucho que el verbo se haga carne: la lengua. Una figura de barro crudo porta en su boca una enorme lengua de vaca. Ambos, la figura y la lengua, estarán condenados a su



Carlos Alberto Rodríguez. *La mesa del silencio*



Ellen Spijkstra, *Tótem de confusiones*

disolución, por tratarse de materiales efímeros; por otro lado, parece poner en cuestión esa distancia que el hombre ha puesto entre él y el animal en forma de lenguaje, el silencio aquí rige a ambos. Frente a esta escultura se encontraba la titulada *Visitación*, de Teresa Sánchez, colega suya en San Carlos. Una obra que a través de la metáfora bíblica de *la visitación a María*, y bajo las directrices de prosaicos azulejos de hospital, representa una especie de *inseminación in vitro* en la que una vulva realizada en barro crudo se enfrenta a su homónima realizada en cerámica, es decir, en barro que ha pasado por el calor de la cocción, lo cual le otorga un carácter perenne frente a lo efímero del barro crudo.

En esta sala se situaban las obras de dos artistas invitados, Ciro Abath (Aruba), *Sin título*, y Ellen Spijkstra (Curazao, Antillas Holandesas) con *Tótem de confusiones*, una doble columna modular en la que una serie de inscripciones lingüísticas se



Teresa Sánchez, *Visitación* (1/2 + 1/2 arriba dcha.)

hacían ilegibles. Osmany Betancourt, mostraba también una especie de tótem compuesto por objetos cotidianos y elementos corporales absolutamente comprimidos, que representan una especie de autorretrato de su propia vida, según rezaba el título: *Mi propia Vida*, una obra muy en la línea de la de Dorrongo: una cabeza de un hombre metamorfoseada en máquina de escribir, o la de Sergio Rafo, *Pezsamiento*: que expresa el pensamiento de un hombre-peze.

Más irónica que las anteriores era la serie de Edel Arencibia, *Cada vez me parezco más a mi autorretrato*. Una serie de bustos autorretratos que se van transformando en su yo subjetivo. Julio Velázquez presentaba otro autorretrato, no tanto de su parecer



Amelia Carballo, *Sin título*, 1997

como *collage* de papel, que convierte al espectador en *voyeur* pues ha de mirar por una mirilla en su interior, donde está la parte cerámica; o la de Gilberto Gutiérrez Amat: *El regreso*, una obra que nace de la pared y se extiende hasta el suelo, a la manera de los *Contrarrelieves* de Tatlin, pero, como anunciábamos al principio, cargada de elementos-íconos de carácter simbólico. Papel, objetos, cuerdas y macetas son los materiales que construyen una fachada de una casa de la cual surgen escaleras que nos llevan hasta las macetas con tierra. De nuevo el regreso a la naturaleza, la ciudad se enfrenta a ella.

Otros artistas que mostraban allí su obra eran Ignacio Pérez, con *In saecula saeculorum*, Agustín Villafaña, *Felicidades* 2000 y Eduardo Marzall, *El poeta herrero*.

*Esta reseña se ha realizado dentro del proyecto de investigación PB98-1349, subvencionado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología*

*(fotos: redacción de Conbarro)*

como de su ser: Soy. Julio, paralelamente a la Bienal, presentó una magnífica exposición en el estudio de Óscar Domínguez, en cuyo espléndido patio pudimos disfrutar, con mucha salsa, el día de la inauguración. La obra de Julio conjuga el origen, simbolizado a través de los nidos y los fetos con elementos naturalistas que representa, no sólo con la arcilla sino también con una orgánica estructura metálica. La posibilidad de introducir materiales diversos, o de convertir la cerámica en un elemento más de la obra artística era una de las tónicas de la exposición del Castillo, por ejemplo la obra de Juan Ángel Puentes, *Dulce embeleso*, era una pequeña casa realizada



Ángel Norniella, *Caravanas*, 2000