

*La decoración en la transición  
de la cerámica artesanal  
a la cerámica artística contemporánea*

Ana María DE MATOS

La ruptura de la tradición artesana en la cerámica funcional y decorada como rasgos distintivos, de carácter popular, ha cambiado hasta el punto de preguntarnos cuales han sido los condicionantes históricos y los elementos plásticos que han motivado el paso hacia una conciencia personal, de los recursos limitados y con un fin útil al empleo de ese carácter utilitario y decorativo como elementos de creación, con referencias personales y dentro de un contexto artístico más amplio.

La decoración como concepto juega un papel esencial en el período de transición de la cerámica artesanal a la cerámica artística. Ha elevado su condición a elemento plástico; consecuentemente, ha evolucionado hasta tener una expresión propia, siendo su papel concebido como un elemento de relación cuyo valor es contribuir al sentido personal de la obra que ha dejado ya de tener *finés decorativos o utilitarios*.

La dificultad de situar cronológicamente esta transformación se debe a que todavía es un período vivo. Son datos importantes la llegada de Bernard Leach a Europa en 1920, el asentamiento en París de Llorens Artiagas y más concretamente su colaboración con Joan Miró en 1941, y la aventura artística cerámica de Picasso empezada en el taller de Madoura en 1946-47, todo ello, dentro de un contexto artesano-artístico. No se puede olvidar, y dentro de otra dirección más constructiva y del diseño, las aportaciones de la Bauhaus en Dornburg, taller creado en 1920, organizado bajo la dirección de Theodor Bogler y Otto Linding, Max Krehan, maestro artesano y Gerahard Marcks, maestro de forma; y en

general, las asociaciones de artistas, artesanos y químicos en las industrias que han contribuido esencialmente a la investigación de nuevas formas y sistemas tecnológicos. Por otra parte, las colaboraciones entre artistas y artesanos se han sucedido, aproximadamente, desde 1900 hasta la década de los cincuenta, como fueron Renoir, Matisse, Derain, Vlaminck, Kandinsky entre otros, cuyo interés se centró principalmente en la decoración.

No obstante, dentro de la artesanía cerámica hubo un sector que se mantuvo aislado frente al poderoso sistema industrial que le aventajó no sólo en recursos técnicos sino también estéticos, aunque hayan sido muchas las críticas sobre su aislamiento. Esta reacción que afectó también a los artistas favoreció el desarrollo de toda una filosofía antimquinista, cuyo exponente de reivindicación más claro lo encontramos en el movimiento *Arts and Crafts*.

Las teorías de Ruskin y Morris permitieron que las características de los objetos producidos por la máquina de exactitud fueran eliminados de la práctica cerámica, dando paso a la apreciación de cualquier huella e imperfección que el ceramista dejase, caracterizando de este modo la belleza y la vida con los ritmos orgánicos, e identificando lo artístico con lo hecho a mano.

Al mismo tiempo, la simplificación de la ornamentación y las formas no fue exclusivamente una necesidad de los procesos de manufactura industriales ya que en el ambiente artístico apareció la necesidad de un cambio que suprimiera la excesiva superfluidad de la ornamentación, contribuyendo las formas del Lejano Oriente de un modo decisivo. Esta aportación oriental se manifestó progresivamente, ya en el último período del Barroco y a lo largo del siglo XVIII y en las Exposiciones Universales, en particular la de París de 1878, exposición que encumbró el arte japonés, favoreciendo un interés que se canalizó hacia un nuevo tipo de coleccionismo artístico. Diez años más tarde Samuel Bing fundó el diario *Le Japon artistique*, cuya intención le llevó a: «*eleva los «oficios», de la baja posición que ocupaban en la estima europea de esa época, ofreciendo los mejores ejemplos de una tradición diferente*»<sup>1</sup>.

Ello contribuyó a la necesidad de dar una visión más amplia en el campo de la educación artística, idea apuntada por Richard Graul, que se relaciona con el tipo de asociaciones *Werkbund*, *Bauhaus*, artesano y artista.

---

<sup>1</sup> BING, Samuel: *Le Japon artistique*, 1988, cit. por WICHMANN, S.: *Japonisme*, 1st. New York, Harmony Books, 1981, p. 12.

## I. EL DESARROLLO TECNOLÓGICO Y LOS CAMBIOS DE GUSTO

Habría que remontarse a los diferentes factores que se originaron en el siglo anterior para apreciar cómo se va a transformar el sentido de esta tradición alfarera. Principalmente, la supervivencia de algunas grandes factorías fundadas en el siglo XVIII como Meissen, Sévres, Berlín, 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 las comunicaciones y los factores económicos.

En España hubo una vuelta a las cerámicas históricas a finales del siglo XIX, interés centrado en la cerámica hispano-morisca de reflejo metálico; y en general, la faenza, el barniz de plomo y el gres.

Después del triunfo del historicismo se produjo una reacción y asimilación de otras corrientes, en particular del estilo japonés que influyó en la composición y en la estilización; 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. Factores que van a influir decisivamente para el cambio de la cerámica artesanal.

El desarrollo tecnológico fue necesario para la industria en la medida que la mecanización exigía la necesidad de un nuevo orden estético cerámico para la utilización masiva de las formas que necesitaba una mayor adaptación de los modelos en la industria, referido al diseño de las formas, los materiales y la decoración. De este modo, las dos factorías más famosas: Sevres y Berlín trabajaron en la simplificación de los procesos de producción; una toma de conciencia, favorecida por la muestra en París en 1861 de las cerámicas persas y la faenza Isnik.

En general, las fábricas se vieron envueltas en duras investigaciones para conseguir mejores cuerpos cerámicos, esmaltes y formas, lo cual mejoró la mecanización de algunos procesos y el desarrollo de instrumentos para el control de la atmósfera del horno, llegando a afectar hasta el proceso de secado y la decoración impresa.

### I.1. La evolución de la decoración

La transformación de la decoración como ornamento, adorno que embellece a una forma, cuya naturaleza se relaciona con un frío predominio del orden, evolucionó desde la decoración del estilo neoclásico del primer cuarto de siglo hacia tendencias más eclécticas y exóticas.

Uno de los tipos más populares de decoración fueron las pinturas en

miniatura dentro de *cartouches*, que en Alemania y en Francia se copiaron de cuadros conocidos en platos, vasos y placas.

La pintura *pâte-sur-pâte* se usó para imitar las mercancías orientales decoradas en blanco sobre celadón. Sus variantes cambiaron tanto el color de fondo como los materiales.

La decoración hispano-morisca aumentó de interés con las piezas italianas de Gubbio, que en Inglaterra fueron adoptadas por Willian Frend de Morgan como también por la fábrica Pilkington, empresa que empleó a artistas de gran prestigio (descubriéndose en 1905 un método bastante seguro para conseguir reflejos iridiscentes).

Sin embargo, ninguna de estas formas de decoración significó un progreso real desde el punto de vista que nos ocupa, es decir, respecto a la ruptura de los cánones de ornamentación, tampoco la *Jugendstil* que se ejemplificó en cerámica por vasos y figuras decoradas en colores claros.

Italia continuó haciendo cerámica al estilo renacentista; en Francia, se cambió el estilo decorativo de Sévres hacia motivos naturalistas modelados en relieve; en Holanda se modificó completamente el estilo para producir cerámicas de forma sencilla con decoración estilizada y motivos naturales; en Alemania las antiguas factorías fueron lentas en aceptar la *Jugendstil*, a diferencia de las fábricas pequeñas que adoptaron nuevas formas y decoraciones sirviendo de acomodo a un nuevo estilo.

Dos miembros del grupo de la *Sezession*, Josef Hoffmann y Koloman Moser, diseñaron muebles, trabajos en metal y cristal, convirtiéndose en ese mismo año en profesores de la Kunstgewerbeschule fundando, en 1903 la Wiener Werkstätte, siendo ellos sus directores artísticos, y Adam, Linke y Macht directores técnicos. El propósito era producir y vender sus propias piezas o las de sus estudiantes. Intención ésta que ya había sido concebida por Rosenthal, alrededor de 1902, para producir y vender piezas sin decoración. Época en la que Joseph Maria Olbrich concibió modelos sencillos.

Este interés fue seguido por el grupo de los cuatro, formado en Glasgow en torno a la figura de Charles Rennie Mackintosh.

Fue fundamental la oposición que representó el Art Nouveau con el pasado. Las principales cuestiones estaban referidas al aspecto funcional y la necesidad de adaptación del material. Esta influencia fue absorbida por artistas como Delaherche, los escultores Jean Carriés, Georges Hoentschel y Emile Decoeur, produciendo la alfarería de Clement Massier, vidriados iridiscentes y formas que reflejaban esta influencia.

Henry van de Velde como figura destacada del Art Nouveau adoptó el compromiso y responsabilidad de artista frente a la sociedad, lo cual le llevó a

abandonar la pintura para proyectar objetos industrialmente. Una concepción práctica del arte que le apartó de las posturas románticas 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. Sus palabras reflejan la preocupación hacia las nuevas formas: *«la repentina revelación del arte japonés despierta en nosotros el sentido de la línea... Tomé la fuerza de la línea japonesa, el poder y los matices de su ritmo para influirnos y sacudirnos de nuestro letargo... La línea japonesa es nuestra salvación»*<sup>2</sup>.

Además de la participación del arquitecto van de Velde, destacó en Alemania Richard Riemerschmid, quien en 1903-4 diseñó modelos para Meissen. En realidad, el nuevo orden vendría dado por la ruptura de los modelos usados hasta el momento, siendo las primeras fábricas en Dinamarca líderes como la real fábrica de Porcelana de Copenhagen, estando al frente de la dirección artística Arnold Emil Krog, en 1885; se utilizaron modelos inspirados en plantillas japonesas, pintadas bajo cubierta que impusieron una simplificación que fue seguida en Alemania, Suecia y Holanda.

La contribución de Adolf Loos fue igualmente importante, quien 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>3</sup>.

En Praga se crearon los más revolucionarios diseños como el trabajo del grupo Artel 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.

Influencias destacadas lo fueron sin duda las de Malevich quien en 1915 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, creando Vladimir Tatlin por esa época las composiciones abstractas y su teoría constructivista basada en el análisis de las relaciones del espacio, el volumen y la forma.

En definitiva, el problema de creación artística afectó a la cerámica en sus principios y desde diversas bandas: la tecnología, el diseño y la concepción japonesa de los oficios.

<sup>2</sup> VELDE, Henry van de: *Die Linie*, 1910, cit. por WICHMANN, Siegfried: *Op. cit.*, p. 407.

<sup>3</sup> LOOS, Adolf: *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona, G. G., 1972, pp. 45-48.

## 1.2. El problema industrial

El antecedente de dicha teoría está marcada por la necesidad de adaptar modelos para la industria, entendida 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. Sin embargo, la dificultad del propósito se hizo evidente en la Deutscher Werkbund, fundada por H. Muthesius en 1907; establecida junto con arquitectos, artistas, alfareros y ceramistas industriales como Richard Riemerschmid, Josef Hoffmann y Henry van de Velde, contribuyó con su planteamiento a dar una nueva vida a las artes aplicadas, declarando una alianza de los diseñadores con la industria.

La importancia de la dirección tomada por Muthesius fue 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, creando la figura del diseñador industrial en la conexión entre la proyección artística y la empresa.

En este sentido la renovación artesana a través del diseño inevitablemente consistió en la reconversión de sus principios, cuestión que fue contestada desde el sector alfarero; así encontramos cómo el ceramista Michael Cardew se enfrentó contra el sistema, y en especial contra los diseños de la Bauhaus al considerar 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>4</sup>.

<sup>4</sup> CARDEW, Michael: «Industry and the Studio Potter». *Crafts*, vol. 2, n.º 1, 1942. AA. VV., *Ceramic Art, Comment and Review*, 1882-1977. 1st., E. P. Dutton. New York. 1978.

Experiencia que él entendió que sólo podía ser adquirida a través de muchos años diseñando con éxito y empleando su vida en el proyecto de elección de las formas, dado que el diseñador al estar fuera del proceso de ejecución (tal es el caso de los estudiantes de las escuelas de diseño) conoce sólo los recursos y no la esencia de la forma que sólo se adquiere con la práctica.

Todas aquellas teorías y consideraciones éticas que descartaron la máquina como un elemento que no concuerda con el arte, tal y como ya hemos señalado, contrastaron con posturas más adecuadas a la realidad. Tal es el ejemplo de la industria cerámica de Wedgwood, cuya postura le permitió extender su actividad práctica más allá de su propia fábrica aportando alternativas locales, creando una demanda donde no existía..., eliminando el gasto. Una postura que Herbert Read analizó en su libro *Art and Industry*, distinguiendo en la naturaleza general del arte dos tipos: humanista y abstracto. Uno, como la expresión de ideales y emociones en forma plástica, y otro, exponiendo cualidades físicas y racionales que pueden incitar nuestra sensibilidad o inconsciente. Read eliminó la dicotomía de la experiencia cotidiana y la experiencia estética en términos de una estética final, reconociendo la cerámica como un arte abstracto, sin contenido (en el sentido de la representación).

## II. LA DECORACIÓN COMO CONCEPTO

El estudio de la decoración en la industria fue un paso inevitable, junto a los cambios artísticos que en cerámica se caracterizaron por la simplicidad y adaptación a la forma. Su carácter es de relación, es decir, informa sobre la vitalidad de la forma y la personaliza, prueba de ello es que los soportes son inespecíficos hasta que se han decorado. Así, cuando los elementos se han reducido a la mínima expresión y significado, su relación con la forma adquiere un carácter de necesidad, de dependencia. Esta es una condición propia del diseño como también lo es de la estética japonesa, apuntada anteriormente.

Tomando como ejemplo el valor que en las alfarerías japonesas se aprecia a los efectos provocados por el juego en las piezas, sitúa la decoración como un elemento más que contribuye a la caracterización de la obra, de igual importancia que la preparación del barro o su posterior torneado. Una visión enfrentada a la occidental que demostraba que la cerámica empezaba con la decoración. Esta diferencia tiene el interés de que cualquier huella pertenece y engloba la totalidad de la existencia de la obra, no es un mero recurso. Sólo de esta forma el accidente adquiere el carácter de necesidad, y en sí mismo es considerado decoración por que *actúa* en la obra como *acontecimiento*, llegando de este modo, a distinguir

tres tipos de decoración: un primer nivel que se produce como consecuencia de los procesos; aquel en el que la participación del ceramista se reduce a las marcas; y el que combina la disciplina con la estrategia, nivel mucho más complejo debido a la coordinación de los recursos anteriores<sup>5</sup>.

Llegados a este punto es interesante resaltar las consideraciones de Read<sup>6</sup> sobre dos leyes que sugirió para el ornamento:

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.

Concluyendo, la visión japonesa de trabajo está alineada junto al carácter de necesidad del diseño formando un fuerte nexo que se enfrenta a la tradicional concepción de la decoración. El cambio supone la manipulación de la pintura, el gesto y la observación personal, y acompaña a la transformación de la forma dada, la caracteriza. La obra adquiere el carácter de totalidad, de la misma forma que el signo en la pieza única tradicional zen. El orden establecido es esencialmente pictórico y la función en este contexto deja de tener sentido. El ritmo de la pintura acompaña al de las formas, y así, se integra artísticamente la forma y la decoración, convirtiéndose la pieza, que se formó en la alfarería junto a otras iguales, en única. Una concepción creativa que 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.

La expresión, finalmente, puede ser personal, como búsqueda, con intención propia, o como resultado de un proceso más abierto y consciente de los efectos o *acontecimientos* que el azar deja en las piezas. Ambos casos rompen con el concepto tradicional de la decoración en la cerámica. La pieza única se identificará con expresión y tendrá una presencia. El cambio plantea una nueva situación tanto social como artística, reivindicando su inclusión en el arte toda vez que como artesanía tiene muy escaso modo de supervivencia y cuyo valor es tan formal como pictórico. Son sus valores la expresividad y autonomía respecto al agrado y orden dadas por la tradición.

---

<sup>5</sup> KENNETH, R. Beittel: *Zen, and the Art of Pottery*, 1st., New York-Tokyo, Weatherhil, 1989, pp. 86-105.

<sup>6</sup> READ, Herbert: *Cap: Colour and Ornament, Art and Industry*. London, Faber & Faber, 1934, pp. 144-160.