

ACERCAMIENTO AL SURGIMIENTO DE LA CERÁMICA ARTÍSTICA EN CUBA.

APPROACH TO THE EMERGENCE OF ARTISTIC CERAMICS IN CUBA.

Dr.C. Manuel Fernández Velázquez
manuel@isdí.co.cu
ORCID: 0000-0003-2349-3664
Instituto Superior de Diseño de la UH
Cuba
Autor para la correspondencia

RESUMEN

El trabajo tiene como objetivo exponer algunas ideas sobre el surgimiento de la cerámica artística en Cuba, temática con una rica tradición y desarrollo en el país y con contenidos poco conocidos o no sistematizados que deben ser investigados para colocar a esta manifestación artística en su justo lugar y recordar así a sus fundadores por su perseverancia y talento en defensa de la cultura en general y del diseño cubano en particular.

Se propone homenajear a los fundadores de este maravilloso proyecto: el doctor en medicina Juan Miguel Rodríguez de la Cruz, la pintora Amelia Peláez y tres jóvenes recién egresadas de San Alejandro, Mirta García Buch, Marta Arjona y Rebeca Robés, así como a la profesora e investigadora María Elena Jubrías, profunda conocedora de esta temática y en particular del surgimiento y desarrollo de la cerámica artística en nuestro país.

Por su contenido, el presente material puede ser utilizado como documento de consulta para educadores y educandos durante el desarrollo de las clases de cerámica en la institución, lo cual contribuirá a profundizar en los conocimientos sobre la temática y con ello elevará la motivación de los estudiantes por el estudio de la historia y tradición de la cerámica artística en Cuba.

ABSTRACT

The objective of the work is to expose some ideas about the emergence of artistic ceramics in Cuba, a theme with a rich tradition and development in the country and with little-known or unsystematized contents that must be investigated to place this artistic manifestation in its rightful place. and thus remember its founders for their perseverance and talent in defense of culture in general and Cuban design in particular.

It is proposed to honor the founders of this wonderful project: the doctor of medicine Juan Miguel Rodríguez de la Cruz, the painter Amelia Peláez and three young women recently graduated from San Alejandro, Mirta García Buch, Marta Arjona and Rebeca Robés, as well as the professor and researcher María Elena Jubrías, deeply knowledgeable of this subject and in particular of the emergence and development of artistic ceramics in our country.

Due to its content, this material can be used as a reference document for educators and students during the development of ceramic classes in the institution, which will contribute to deepen the knowledge on the subject and thereby increase the motivation of the students. for the study of the history and tradition of artistic ceramics in Cuba.

Palabras claves:

Diseño,
Desarrollo,
Tendencias,
Fundadores,
Cerámica.

Keywords:

Ceramics,
Founders,
Trends,
Development,
Design.

Fecha Recibido:

17 / 11 / 2021

Fecha Aceptación:

19 / 01 / 2022

Fecha Publicación:

03 / 05 / 2022

INTRODUCCIÓN

El trabajo tiene como objetivo exponer algunas ideas sobre el surgimiento de la cerámica artística en Cuba, temática con una rica tradición y desarrollo en nuestro país y con contenidos poco conocidos o no sistematizados que deben ser investigados para colocar a esta manifestación artística en su justo lugar y homenajear así a sus fundadores por su perseverancia y talento en defensa de la cultura en general y del diseño cubano en particular.

Por su contenido, el presente artículo puede ser utilizado como documento de consulta para educadores y educandos durante el desarrollo de las clases de cerámica en Instituto Superior de Diseño (ISDi) que en la actualidad se imparten como curso optativo a partir del segundo año de la carrera, lo cual contribuirá a profundizar en los conocimientos sobre la temática y con ello elevará la motivación de los estudiantes por el estudio de la historia y tradición de la cerámica artística en Cuba.

El artículo es una recopilación de materiales sobre cerámica artística en Cuba, seleccionados y organizados después de un amplio análisis documental, entrevistas a expertos y destacados ceramistas cubanos, visitas a museos, galerías, instituciones estatales y lugares públicos donde se encuentran expuestas obras de destacados ceramistas y trabajo de campo en el lugar donde se encontraba el antiguo tejero en Santiago de las Vegas.

DESARROLLO:

En opinión de la destacada crítica de arte, ceramista y profesora emérita de la Universidad de La Habana, María Elena Jubrías, la gestación de la cerámica artística en nuestro país se inicia en 1949. En 1950 ya la cerámica logra perfil propio; en 1951 es una realización concreta, y en 1953 se consolida como arte mayor. (Suárez, 2016, pág. 229).

Los fundadores de este proyecto fueron el doctor en medicina Juan Miguel Rodríguez de la Cruz, la pintora Amelia Peláez y tres jóvenes recién egresadas de San Alejandro, Mirta García Buch, Marta Arjona y Rebeca Robés.

Durante la Segunda Guerra Mundial, un antiguo tejero en Santiago de las Vegas se convirtió en fábrica de loza hotelera debido a que, por la imposibilidad de importar de Europa y Japón, no había suficiente vajillería para vender. Fue entonces que un comerciante de apellido Gómez, que tenía una locería en Galiano, decidió probar suerte y hacer una fábrica de loza hotelera en los terrenos del tejero. Al terminar la guerra no era posible competir con las vajillas extranjeras y la empresa pronto dejó de ser rentable. (Jubrías, 1985, pág. 27)

Rodríguez de la Cruz y Ramírez Corría, médicos ambos, decidieron que podían echar a andar la fábrica; la rentaron, más tampoco dio resultado por los problemas técnicos y sindicales. Es entonces que Rodríguez de la Cruz en el año 1949 se queda casi solo en algo que ya no era una fábrica, sino un pequeño taller experimentar con el objetivo personal de llegar a dominar la técnica de la cerámica vidriada, la locería, porque en Cuba no había realmente una cultura cerámica, salvo la tradición alfarera que venía desde la colonia. Para poder mantener sus experimentos tenía una línea mínima de cerámica comercial en

que retomaba formas tradicionales como las cazuelitas y las jarras boluditas que vendía a los restaurantes con el nombre de los establecimientos. Curiosamente su mayor comercio era con Camagüey, (jarritas, mantequilleras, ceniceros, tinajoncitos con el nombre de Camagüey, hechos en arcilla vidriada eran confeccionados en el Taller de Santiago de las Vegas). Más adelante, el restaurante La Dominica, el bar Bigote de Gato y el famoso bar Floridita también llegaron a encargar sus jarras de cerveza en pasta blanca con letreros. Esta línea comercial fue la que costó, en gran medida la cerámica artística del taller.

Rodríguez de la Cruz, para conseguir clientes, exhibió algunos de sus productos en una pequeña vidriera de una casa de pinturas de la calle Neptuno. Rebeca Robés los ve y le pide al doctor de la Cruz que la deje pintar algunos platos de desecho de la antigua fábrica y él accede. Así por azar, surge la chispa de la auténtica cerámica artística cubana.

Luego se necesita una decoradora para hacer los letreros y se contrata a Mirta García Buch; También se incorpora Marta Arjona con idea de hacer un busto de Martí. De este modo, a manera de divertimento, y no con otras intenciones, iban sumándose, por invitación de unos a otros, los principales creadores de nuestra vanguardia. En 1950 se incorpora Amelia Peláez, Mariano, Portocarrero, Martínez Pedro, Milián, Ravenet, Lozano, entre otros artistas representativos de esta época junto a otros más jóvenes que dejaron huella en esta primera etapa de nuestra cerámica. De todos ellos, Amelia Peláez decide entregarse a la cerámica en serio, luego aquí ya hay una intención, la intención de un artista particular de hacer cerámica. Y empieza a ir todos los días, salvo los domingos, sin faltar un solo día.

Por otro lado, Rodríguez de la Cruz se entusiasma con su trabajo. Él es un hombre culto y, en esos momentos, lo que dominaba como cerámica artística en el mundo eran las piezas decoradas por los artistas como Picasso, Miró, Chagall y él concibe entonces que aquello que estaba ocurriendo en el taller podía llegar a ser la forma de generar una cerámica cubana, decorada por artistas modernos importantes. Ningún académico, por así decirlo, tuvo participación. Ya entonces sí puede hablarse de un proyecto cultural definido: crear una cerámica cubana de calidad, moderna y apoyada por la pintura de los artistas, para estar a la par del movimiento internacional.

Al principio, desde luego, la producción era muy deficiente por falta de recursos. Había que trabajar en unos hornos enormes que se alimentaban con carbón mineral. Solo había un barro rojo de Pinar del Río y algunos remanentes de la fábrica de loza de un barro blanco importado, que se usaba para hacer las jarras de cerveza de molde. Así que los primeros artículos eran de muy baja calidad, pero pronto esto se superó por el interés que puso Rodríguez de la Cruz en darles a los artistas una base mejor para sus obras, fenómeno que ocurre muy rápidamente.

En 1950 es cuando empieza a llegar el grueso de los artistas. Ya para 1951 hay obras, principalmente de Amelia, importantes y una producción considerable, cuantitativamente, como para poder afirmar que ya existía la cerámica cubana artística con calidad. Tan es así, que en 1953, cuando se inauguró el edificio del Retiro Odontológico, hoy Facultad de Economía de la Universidad de La Habana, el doctor Tiele, quien presidía dicho colegio, logró que

contrataran a Mariano para que realizara el mural que está en la planta baja, y también que la inauguración del edificio se hiciera con una gran exposición de plástica cubana contemporánea donde, por primera vez, junto a la pintura y la escultura, aparece la cerámica. Esto marca un hito, en tanto se le reconocía ya como arte mayor y parte de las artes modernas. También en la "Antibienal" de La Habana estuvo representada la cerámica con piezas de Marta Arjona y de María Elena Jubrías. Además, en ese mismo año 1953, Ravenet consiguió que se le adjudicara a Amelia Peláez, la posibilidad de hacer un mural de cerámica en el edificio de la Plaza Cívica, que fue el antiguo Tribunal de Cuentas, hoy sede del Ministerio del Interior. Amelia lo hizo en la fábrica de Santiago de las Vegas, y ya con materiales importados. Es decir, que, aunque se intentó hacerlo con los materiales habituales, las losas no salían, se pandeaban, y hubo que comprarlas en Estados Unidos. Pero si es cierto que se armó un andamio enorme en una de las naves de la fábrica, y que Amelia, sentada en el andamio, era izada diariamente por dos trabajadores. Tanto Mirta García como Marta Arjona la ayudaban mucho en la preparación de los pigmentos, porque eran grandes cantidades. Era increíble la voluntad y dedicación de Amelia Peláez en este proyecto, se encaramó en el andamio y pintó durante varias semanas hasta terminar la obra. (Suárez, 2016, pág. 233)

Ya para este año 1953 se puede decir que hay una cerámica importante en cuanto a producción y reconocimiento. Hay una obra, como ese mural de Amelia Peláez, que ambienta uno de los grandes proyectos estatales de la época. Esto va a darle a la cerámica artística nacional un respaldo, un reconocimiento muy importante. También causó un inconveniente, porque en cuanto Gómez, que seguía siendo dueño del inmueble, se enteró de lo que acontecía en su fábrica, ya había algo detrás que significaba dinero, porque aquel era un proyecto estatal, una contratación estatal, y le pidió a Rodríguez de la Cruz que le pague una buena cantidad mensualmente por el alquiler de la vieja fábrica, y hay que cerrar el taller de Santiago de las Vegas; se muda para enfrente y logra construir un nuevo taller, que se mantiene en la actualidad. (Jubrías, 1986, pág. 6)

Posteriormente Amelia Peláez abandona el Taller de Santiago de las Vegas y funda su propio Taller en la Víbora, amparada por Ravenet, Martínez Pedro, su esposa y otros, pero desde luego, ella va a ser la figura clave del nuevo taller de la Víbora, que se llamó "Cerámicas Cubanas".

Marta Arjona, que, becada por el Lyceum, había realizado estudios de cerámica en París, incorporó al taller de Santiago de las Vegas nuevos materiales y nuevos recursos, como es el trabajo con los óxidos puros lo que rompe el esquema de una cerámica pintada bajo cubierta con otras posibilidades expresivas. También Marta Arjona creó su propio taller en Marianao. Otra de las que trabajó en la fábrica, Elia Rosa Fernández de Mendía, igualmente creó su taller en el Vedado, donde siguió más bien una línea nórdica, una cerámica muy austera.

Es por ello que, en la década de los 50 se puede hablar de una cerámica artística cubana con una diversidad de propuestas. Es más, la propia Amelia Peláez, en el taller de la Víbora, como ya contaba con materiales importados, empieza a explotar otros

recursos. Por otra parte, cuando se construye el hotel Habana Hilton (hoy Habana Libre), entre 1957 y 1958; tenemos en el bar Las Cañitas, un excelente mural de René Portocarrero. Él, después que Amelia hiciera el mural del Tribunal de Cuentas, estuvo trabajando un tiempo en el taller. Hizo también varios murales pequeños que están en la sala del Museo Castillo de la Real Fuerza con los escasos recursos que existían. Sin embargo, para hacer el mural del Hilton se trasladó a Estados Unidos y allí como podía trabajar con el barro en crudo, hay un cambio; logra una expresividad mayor en cuanto a los resultados. (Suárez, 2016, pág. 234)

Por todo ello es que se considera este momento de gran importancia para la cerámica, no solo por ser el surgimiento, sino por el peso que puede tener como iniciadora de la línea vasijera de cerámica pintada, que llega hasta nuestros días. Los grandes murales que se hacen en esta etapa ya ofrecen una intervención urbanística en el sentido de su proyección hacia el mundo exterior. (Batet, 1996, pág. 35)

Por otra parte, está su significación cultural. En estos momentos la venta de las vasijas pintadas se hacía en el mismo taller. No se podía situar en ningún lugar de venta conocido, ni en "El Encanto", ni en "Fin de Siglo", ni en ninguna de esas grandes tiendas donde había departamentos de regalos, tampoco las locerías como el "Palacio de Cristal" o "La Vajilla", aceptaban la venta de este tipo de cerámica porque estaba fuera de lo que se consideraba el gusto dominante. Los que querían comprar las obras, grandes o pequeñas, que se hacían en Santiago de las Vegas, tenían que trasladarse hasta allí y el taller se convirtió también en un lugar de intercambio.

Las visitas de los domingos y entre semana eran muy frecuentes; es decir, los artistas muchas veces, aunque no fueran a trabajar, iban a visitar, a ver lo que se estaba haciendo; iban intelectuales, músicos, que muchas veces dejaron alguna obra, como una experiencia, como una firma en aquel lugar. Y se generó entonces un ambiente cultural en torno al taller de Rodríguez de la Cruz en Santiago de las Vegas, porque el bajo costo de las piezas ofrecía la posibilidad de que fueran adquiridas por un público diverso, fundamentalmente intelectuales y artistas. Aunque muchos extranjeros las compraban, no se quedó solo como venta para extranjeros, sino que, como las piezas tenían variedad de precios, por ejemplo: la tacita de café costaba un peso, una jarra de cerveza costaba dos pesos, una botellita costaba diez pesos; los porrones, fuentes, piezas únicas, sí costaban más. Todas estas piezas se incorporaban a las viviendas habaneras, como adornos o para ser usadas como recipientes. Formaban parte del ambiente cotidiano de la intelectualidad y de los artistas cubanos; iban a una casa y le ofrecían cerveza en una jarra de Amelia, o le ofrecían café en unas tacitas de Mirta. En fin, todo eso generó un reconocimiento no solo a nivel de institución, sino a nivel, como debe ser el arte, a un nivel más de convivencia, más de participación en la vida activa de una ciudad que se respete.

Participando de similares conceptos de diseño se definió la obra realizada en esta década por la Fábrica de Cerámica de Santiago de las Vegas, también conocida como el Taller de Rodríguez de la Cruz, por el nombre de su propietario y director. A fin de lograr vajillas para los recién creados centros recreacionales, playas y

hoteles se le pidió a la fábrica que incrementara su producción utilitaria e industrial. Para satisfacer esta demanda durante estos años la fábrica aumentó sus renglones de producción, desarrolló su tecnología, y lo más importante: encontró un nuevo concepto de diseño totalmente contemporáneo surgido en un proceso de definición insertado en la propia práctica. (Alonso, 1990, pág. 5)

Otras piezas son de cuando Rodríguez quiso hacer una vajilla hotelera, y contrató a un técnico, Wesely, que tenía conocimiento e hizo algunas muestras para proposiciones de otro tipo. No solo se hizo cerámica en Santiago de las Vegas, también se confeccionó en la Escuela Industrial de Rancho Boyeros y en algunos otros lugares, pero puntualmente. No hubo una continuidad, ni una producción considerable, eran más bien experimentaciones que se proponían para obtener respaldo presupuestal, pero como nunca se respaldaron, realmente no llegaron a hacerse. Debido a que en Santiago de las Vegas el taller era particular, la experiencia pudo llegar a un feliz término.

Una de las primeras obras que se hicieron fueron las llamadas "tapas". Eran recipientes casi planos, en las que se situaban los platos en el horno para ser quemados sin que se deformaran. Los artistas las preferían porque era pasta chamoteada, rugosa, y ya generalmente embadurnada de blanco, permitiría un buen soporte. Así existen obras de Lam, en una época tan temprana como 1950; una losa de Portocarrero, de las muchas que hizo y exhibió en el Lyceum en el año 1954, y una fuente de Mariano. No hay que olvidar a Zaida del Río. Las obras de todos los que hicieron cerámica en Santiago de las Vegas en este período se exhiben en la actualidad en el Museo de la Cerámica Cubana Contemporánea, sito en una casa colonial en la calle Mercaderes esquina a Amargura en La Habana Vieja.

Algunas obras de Amelia Peláez tuvieron una forma muy clásica, muy colonial, por ejemplo, la tinaja. Es una forma tradicional, ya que Amelia sí tenía el propósito de mantener su misma línea de significados que en la pintura. Quería que las formas fuesen más o menos tradicionales. Al principio los colores aún no resaltan, porque el fondo es el rojizo del barro. Después, en cuanto se cubre el barro rojo con un engobe blanco, los colores sí van a resaltar, y Amelia empieza entonces a regodearse en un sinnúmero de versiones del porrón, que imaginaron entre ella y Rodríguez de la Cruz. No es la forma más tradicional del porrón, ya es una forma elaborada; hasta el extremo de que muchas veces la pieza está bastante alejada del original. (Alonso, 2001, pág. 8)

Es muy significativo que algunos porrones están fechados en 1951, por lo que se puede afirmar que ya para ese año había un buen número de obras importantes, algunas en colecciones de los intelectuales, artistas y creadores que las adquirían; por ejemplo, Juan David, y aun en la colección de la propia Amelia Peláez, quién conservaba su magnífico porrón de peces, que hoy puede apreciarse en el Museo de la Cerámica. El porrón siguió renovándose constantemente hasta llegar al pequeño formato, más amable, que se integra perfectamente a la decoración. Y naturalmente, no solo se hacían porrones o tinajas; también se confeccionaban jarras de agua, fruteros, fuentes, platos, botellas. Todo esto pertenecía a este mundo, que por un lado estaba relacionado con la etapa colonial, pero que al mismo tiempo se modernizó, no solo de acuerdo con el lenguaje de

Amelia Peláez, sino también con el de nuevas formas adquiridas, versiones diferentes a las originales.

Con el tiempo, la obra de Amelia Peláez se hace más compleja; su trabajo sobre la superficie logró entrelazar las distintas zonas del volumen. Se movió hacia las jarras de cerveza, las graciosas mielecitas que le gustaban tanto, las botellas, o sea, pequeñas piezas que estaban al alcance de cualquiera, que se hacían en forma seriada en cuanto al objeto, pero que siempre la decoración era muy variada, porque Amelia no se repetía.

Basta un solo ejemplo de una obra de Mirta García Buch para apreciar la dignidad de esta cerámica que, además, recogía como valor de significado su filiación, su referencia a los cultos sincréticos afrocubanos; una obra de Marta Arjona, hecha en París, una preciosa jarra, muy moderna y con un tratamiento de color producto de esmaltes y de óxidos, que hasta ese momento en Cuba no se usaban. Cuando Arjona regresa al país, retoma la misma línea del porrón, pero con otra versión, en los que utiliza los pocos óxidos que pudo conseguir, porque desde luego no tenía tantos recursos como en Francia. Rebeca Robés también realizó estudios en España y cuando regresa, llega con un gusto diferente sobre las texturas, sobre los barnices mates, o sea, vemos que realmente hay otras opciones que no son las más conocidas. (Jubráas, 1987, pág. 46)

Ya en 1959 ó 1960 las formas de las piezas de Amelia Peláez varían. Las obras hechas en el taller de la Víbora, el llamado "Cerámicas cubanas", mantienen sus gustos por el dibujo como aplicación de superficie, en sus nuevas botellas. De las manos de Wilfredo Arcay y Martínez Pedro surgen formas, pudiéramos decir, un tanto más modernas, ya no con esa filiación de rescate de las formas alfareras.

Resulta importante resaltar que cuando al artista se le dan posibilidades sabe muy bien aprovecharlas creadoramente. Amelia Peláez no necesitó más que un sencillo vaso de barniz mate blanco, y un simple dibujo casi abstracto muy sencillo, para que su pieza resultante fuera de una elegancia, de una transparencia increíble. Con la adquisición de esos nuevos esmaltes como el blanco mate o de los colores brillantes como el rojo, por ejemplo, que estaba vedado en Santiago de las Vegas por varias razones, pues Amelia se regodeó ya tanto con el esmalte que va a simplificar el dibujo al mínimo. Y llega el momento en que se desvanecen las formas, lo que le interesa es la expresividad toda que puede conseguir con este borde metálico, logrado con el óxido de cobre o con el esmalte rojo brillante. En opinión de María Elena Jubráas, este fue su mayor logro en los mejores platos de última etapa. Son puro color y textura. Puede apreciarse en una pieza un fondo de esmalte brillante azul cobalto, con capa superpuesta gris, dada por óxidos, que deja ver el esmalte brillante de abajo. Es realmente una abstracción en la pintura, pero en cerámica, por lo visto, sí llegó a hacerla.

En su artículo: "Una Isla de diseño: Cuba de 1960 al 2000", la diseñadora y profesora Lucila Fernández Uriarte señala que en los años sesenta, en el Taller de Santiago de las Vegas se confeccionó la vajilla para los recién creados centros recreacionales, playas y hoteles, donde se le pidió a los artistas de la fábrica que incrementara su producción utilitaria e industrial. Para satisfacer

estas demandas, la fábrica aumentó sus renglones de producción, desarrolló su tecnología y lo más importante: encontró un nuevo concepto de diseño totalmente contemporáneo surgido en un proceso de definición insertado en la propia práctica.

Exponente de esta evolución y de sus logros fue la vajilla que se produjo para el Restaurante La Faralla, compuesta por una tipología de piezas restringidas basadas en la tradición local y alfarera y con un alto valor de uso, simplicidad y polifuncionalidad. «La cerámica seriada funcional de Santiago de las Vegas se acerca a las mejores ideas del concepto moderno de vajilla: función múltiple a partir de tres o cuatro tipos, con una racionalidad industrial, lo que redundaba en economía

productiva y libertad de uso». La anterior práctica y conceptualización del diseño sentaron las bases de una manera de hacer centrada en lo contemporáneo, y en la identidad, lo masivo, la integralidad de las acciones del diseño y la creación de una cultura cotidiana.

La anterior práctica y conceptualización del diseño sentaron las bases de una manera de hacer centrada en lo contemporáneo, y en identidad, lo masivo, la integralidad de las acciones del diseño y la creación de una cultura cotidiana.

Por todo lo planteado en el presente trabajo, hemos tratado de demostrar cómo en la época, lo que prevalece es una cerámica basada en la decoración de piezas, hechas por alfareros, fundamentalmente, porque salvo las excepciones de Marta Arjona y Rebeca Robés, los demás trabajaban sobre piezas hechas. En los porrones participaba mucho Rodríguez de la Cruz. El alfarero hacía las partes que le pedían, pero quién lo concebía y trabajaba uniendo las partes, quién las componía y explotaba la imaginación era él. En cuanto al artista, si le ofrecen mayores recursos, desde luego que surgen variantes que antes estaban vedadas. Sirva de ejemplo el mural de Portocarrero en el bar Las Cañitas. En cada fragmento puede observarse no solo la riqueza del color sino el tratamiento del barro en crudo. Él contaba cómo disfrutó incidiendo la superficie con el cabo del pincel y hasta metiendo los dedos en el barro.

Este fue un momento de gran significación para la cerámica cubana, que no solo surge sino que se diversifica; que no solo es el taller de Santiago de las Vegas, sino que es el taller de Amelia Peláez, que es el taller de Marta Arjona, que es el taller de Elia Rosa; y todo eso ocurre en una década porque, a lo sumo, hay algunas obras que pudieron haberse hecho entre 1960 y 1961 por Amelia Peláez; pero Amelia, ya en 1964 deja de hacer cerámica y se entrega de lleno a la pintura, muriendo cuatro años después. A Marta Arjona, cuando triunfa la Revolución, sus labores como funcionaria le impiden seguir trabajando la cerámica.

No hay dudas que la cerámica artística cubana surgió como un proyecto cultural alternativo en el año 1950 y se extendió hasta 1965, este primer período tuvo reconocimiento, y hoy día lo consideramos como un digno antecedente del segundo período histórico de la cerámica que se abre aproximadamente a partir de 1965; cuando se genera el movimiento de los ceramistas de Cubanacán que, por cierto, no surgió como proyecto, porque el propósito era hacer artesanía. Fueron los artistas los que le

dieron carácter artístico; sobre todo al convertirla en cerámica escultórica, que es lo que domina a nivel mundial. Este segundo período abarcó hasta 1980 donde la línea dominante tuvo un carácter escultórico, representada por figuras emanadas fundamentalmente de los talleres Cubanacán y Amelia Peláez. (Jubrías, 2017, pág. 14)

El tercer período de 1980 hasta 1990 se inicia en la Isla de la Juventud con la inauguración de la fábrica de cerámica vajillera II Congreso, y posteriormente la III Congreso, lo cual aumentaba en número y capacidad técnica las instalaciones de cerámica seriada. Trascendente en este período es la formación del grupo Terracota 4, de gran significación por su obra, labor promotora, formadora, y el haber propuesto para la cerámica una redefinición con su centro en lo conceptual. A partir de entonces se incrementó el valor del significado sobre el aspecto formal. (Jubrías, 2017, pág. 17)

En 1987 en cooperación con el taller de cerámica de la Bauhaus se llevó a cabo la "Vajilla Tesoro" con el propósito de introducirla en la producción de la mayor fábrica de cerámica del país, la de la Isla de la Juventud. El diseño realizado en equipo bajo la dirección de José Espinosa y con la participación de Lourdes León, Lilian Hoyos y Edilio López (técnico de la propia fábrica), tuvo entre sus objetivos variar los prototipos de la vajilla de dicha fábrica en el sentido de adaptarlos a los hábitos de la población. La vajilla mereció la medalla Gutes Desing y sus resultados fueron mostrados en exposiciones de Berlín y La Habana, y en Cuba fue galardonada con el Premio Anual de Diseño de la ONDI en 1989. (Fernández, 2007, pág. 12)

Es importante señalar el trabajo realizado por el departamento de cerámica del ISDI que tenía como objetivo ubicar a los alumnos en el contexto cerámico productivo, aplicados a los aspectos de diseño de productos o sistemas de productos factibles de ser introducidos en la industria. Las áreas que se pretendieron abarcar fueron muy extensas (incluida cerámica refractaria, neocerámica, componentes para equipos de laboratorio, aisladores, entre otros), pero aquellas que más se trabajaron fueron las de vajillas y utensilios para la alimentación, la de objetos utilitarios decorativos, la de pavimentos, revestimientos y elementos constructivos, así como la de muebles y accesorios de cerámica sanitaria. El departamento contó con un amplio y bien equipado taller que cubría todo el extenso proceso de producción de cerámica en pasta roja y blanca y que permitía la producción de prototipos con una gran diversidad de cualidades. (Fernández, 2007, pág. 17)

El cuarto período se inicia en 1990 donde la cerámica artística ya reconocida, se consolida. El antiguo Castillo de La Fuerza se hizo sede del Museo Nacional de la Cerámica Contemporánea, espacio para una colección permanente y salas de exposiciones transitorias dedicadas a muestras personales o colectivas de artistas reconocidos o noveles. (Reyes, 2014, pág. 47)

Entre los años 1994 y 1996 se llevó a cabo un ambicioso proyecto en el ISDI que involucró la fuerza de alumnos y profesores: el proyecto global, incluidos muebles, interiores, cerámica, textiles, señalética, para la identidad de 13 hoteles de una importante cadena nacional Horizonte. Los proyectos se llevaron a término, pero nunca se ejecutaron.

Este período se extendió hasta el año 2000, fue una década de consolidación y diversificación del arte cerámico. El incremento de la gestión particular y estatal, con la aparición de nuevos talleres; el rescate de la vasijería; la multiplicación de murales; una cerámica escultórica de gran formato, e instalaciones, son los hitos que caracterizaron este cuarto período. (Jubrías, 2017, pág. 19)

Acerca de la periodización y actualización en los inicios del siglo XXI de la Cerámica Artística Cubana nos proponemos profundizar en un trabajo futuro para no rebasar los límites de investigación del presente artículo.

CONCLUSIONES:

Rescatar ese legado de la cerámica artística cubana como arte mayor y enriquecerla en este nuevo contexto es el reto de los nuevos diseñadores cubanos sin olvidar nunca su principal función: Hacer una cerámica con un alto valor social, que la misma llegue a todos y esté presente en todos los lugares para el disfrute pleno de las obras por toda la sociedad. Pues cultura es crecimiento humano y el diseño como actividad proyectual tiene que contribuir de manera significativa a la materialización de ese objetivo.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, A.G. (1990) Cerámica Artística Cubana. Revolución y Cultura, La Habana.
- Alonso, A.G (2001) Al plano de arte mayor. Noticias de arte cubano, La Habana.
- Batet, J. (1996) Retos para un salón de arte contemporáneo. Arte cubano, La Habana, No 2.
- Fernández, L. (2007) "Una Isla de diseño: Cuba de 1960 al 2000. Libro Electrónico. Editorial ISDi. La Habana.
- Jubrías, M. E. (1985) Cerámica cubana contemporánea: El Taller de Santiago de las Vegas. Universidad de La Habana, Tesis de doctorado. Facultad de Artes y Letras, La Habana.
- Jubrías, M. E. (1986) Cerámica escultórica cubana. Revista de la Universidad de La Habana.
- Jubrías, M. E. (2017) La Cerámica Cubana entre el moderno y el postmoderno. Colección ARCOS. Ediciones Boloña. La Habana.
- Reyes, S. (2014) Agudeza y complejidad del discurso de las ceramistas cubanas en torno a la problemática humana en las últimas décadas. Trabajo de Diploma. Universidad de La Habana, Facultad de Artes y Letras, La Habana.
- Suárez, A. (2016) Cuba. Iniciativas, Proyectos y Políticas de Cultura (1899-1958). Cátedra de Estudios Juan Marinello. La Habana.