

FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD DE CHILE

MEMORIA PARA OPTAR
AL TÍTULO DE CERAMISTA

CERÁMICA

LUGAR DE PENSAMIENTO

CLAUDIO MUÑOZ SÁNCHEZ
PROFESOR GUÍA: MAURICIO BRAVO CARREÑO

SANTIAGO DE CHILE, 2018

A Carlos y a Carolina

A todos los que habitaron la casa de adobe

ÍNDICE

Resumen	7
Introducción	9

PRIMERA PARTE LA CERÁMICA Y EL OBJETO

CAPÍTULO I La cosa cerámica y la cerámica de la cosa	17
CAPÍTULO II La cuestión manual	25
CAPÍTULO III La raíz cerámica	37
CAPÍTULO IV El despliegue cerámico	49
CAPÍTULO V La técnica cerámica insuficiente	56
CAPÍTULO VI Cuestión del médium: El material cerámico y la inmaterialidad	68
CAPÍTULO VII La entidad cerámica	76

SEGUNDA PARTE LA CERÁMICA Y EL HABITAR

CAPÍTULO I La fenomenología cerámica	85
CAPÍTULO II La cerámica y la dimensión simbólica	92
CAPÍTULO III La fragilidad cerámica	98
CAPÍTULO IV La cerámica, la ritualidad y la obsolescencia	111
CAPÍTULO V La cerámica y la sublime memoria de lo cotidiano	119
CAPÍTULO VI La cerámica y el lenguaje poético de la casa	129
CAPÍTULO VII La cerámica y el devenir	139
Epílogo	161
Bibliografía	165
Sitios de internet consultados	171
Índice onomástico	175

Resumen

El siguiente escrito aborda la Cerámica desde su premisa objetual y su relación fenomenológica y etológica con los individuos que la experimentan. En su primera parte, esta Memoria analiza críticamente el ámbito utilitario y decorativo de la Cerámica, desde el cual, historiográficamente, el objeto cerámico ha devenido en mercancía sin espesor de criticidad o especificidad reflexiva propia. En su segunda parte, a partir del estudio acucioso de referencias artísticas y teóricas en vigencia, y del análisis de mis propios trabajos cerámicos y su correlación biográfica, se plantea y argumenta - contrario al pre-juicio de un arte menor- la Cerámica el lugar de pensamiento del territorio y de los modos en que los individuos construyen y habitan sus espacios de cotidianidad e intimidad, pues, en su praxis se encuentra la capacidad de constituir el soporte material y la dimensión lingüística del mundo que las personas conforman con su propia presencia.

Introducción

¿Por qué Cerámica? Esta pregunta es el punto de inicio de esta Memoria. A partir del recelo, la indefinición, la ignorancia o el solapado menosprecio a la labor ceramista que implica dicho cuestionamiento, el siguiente escrito intenta contraponer una visión fenomenológica y etológica de la complejidad cerámica, en tanto ésta puede comprender el lugar de pensamiento que acciona un lenguaje particular sobre los modos y las formas en que los individuos habitan cotidianamente sus espacios de intimidad, y a partir de ello, territorializan su concepción de mundo.

En su primera parte, el texto aborda la identificación meramente objetual que se le confiere a la Cerámica, y cómo dicha noción está tramada y encapsulada por un pre-juicio que tiende a confundir su despliegue decorativo y utilitario con los aspectos de su individuación, agenciados desde la relación que los objetos establecen con los individuos que los experimentan. Esta última idea es la que articula y finalmente determina que la segunda parte del escrito plantee la relación de la Cerámica con el habitar, pues en ella se argumentará que *lo cerámico* es inmanente a la construcción de espacios apropiados a los individuos, y que el objeto, aun organizado como mercancía, de igual forma, constituiría una interioridad de la expresión de la morada o el hogar.

Bajo esas problemáticas, es ineludible no asentar esta Memoria en la relación de reflexividad entre Arte y mercado e individuo y espacio estético. Así, como recurso argumentativo, este escrito en primera persona fluctúa en teorías filosóficas, sociológicas y estéticas, para contextualizar el sitio que ocuparía la Cerámica en el Arte actual, y para comprender la definición de ciertos conceptos que constituyen el lenguaje de campo (muchas veces sobreentendido o tergiversado), con el cual, usualmente, se tiende a definir las acciones y operaciones artísticas suscritas a esos mismos ámbitos epistemológicos.

Por ende, la labor investigativa está abocada en trazar la demarcación identitaria del lugar de la Cerámica, y en establecer cómo desde allí, ciertas tipologías y topologías se vinculan a la manera en que concibo la localidad abordada en mis trabajos cerámicos, pues, quizás a contracorriente de una negación de la *procedencia disciplinar* de las actividades artísticas por parte del Arte contemporáneo institucionalizado, mi Memoria habla de *lo local*, de territorios reconfigurados, subvertidos hasta su desaparición.

De esta manera, lo relevante de este escrito es acerca de la desterritorialización y su consecuente manifestación expresiva, en tanto que el lugar provinciano de donde provengo, respecto a los modos de emplazamiento de las formas de habitabilidad globalizada; y la Cerámica y el Arte chileno al que estoy circunscrito, respecto a sí mismos y a los centros del Arte internacional, no se *pertenecen mutuamente*.¹

¹ Basado en la idea de Heidegger acerca del acontecimiento del espaciar: "El espaciar aporta lo libre, lo abierto para un asentamiento y un habitar del hombre. Pensado en su propiedad, espaciar es libre donación de lugares, donde los destinos del hombre habitante toman forma en la dicha de poseer una tierra natal o en la desgracia de carecer de una tierra natal, o incluso en la indiferencia respecto a ambas." HEIDEGGER,

Martin Heidegger, en su breve ensayo *El arte y el espacio*, dedicado al escultor Eduardo Chillida, manifiesta que el Arte en tanto *Plástica*,

sería una corporeización de lugares que, al abrir una comarca y preservarla, mantienen reunido en torno a sí un ámbito libre que confiere a las cosas una permanencia y procura a los hombres un habitar en medio de las cosas.²

De acuerdo a Heidegger, en el lugar hay una disposición de congregar y un despliegue del espacio “sólo a partir del obrar de los lugares”. Por lo que cuestionarse el lugar de la Cerámica, implica adentrarse en las acciones de un régimen tautológico que, desde la Modernidad en adelante, adoptó la institucionalidad del Arte para legitimar las expresiones que, principalmente, se remitan a las problemáticas que ahonden en la autorrepresentación del *quehacer* artístico. Desde que Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), como principio estético de la Modernidad, sentenciara la muerte del Arte, el ámbito artístico estaría teñido por la atmósfera de un duelo. En palabras de Jean Baudrillard:

Se tiene la impresión de que una parte del arte actual contribuye a un trabajo de disuasión, a un trabajo de duelo de la imagen y de lo imaginario, a un trabajo de duelo estético casi siempre fallido. Y esto trae como consecuencia una melancolía general de la esfera artística, que parece sobrevivirse a sí misma en el reciclado de su historia y de sus vestigios (aunque ni el arte ni la estética son los únicos en verse condenados a este destino melancólico de vivir, no por encima de sus medios, sino más allá de sus propios fines).³

Así, cuando Arthur C. Danto habla del fin del Arte, más bien, del fin de “los relatos legitimadores del mismo”⁴, lo haría desde esa especie de trauma que ha transformado las acciones artísticas (dispuestas de antemano a la conciencia de que la obra de arte se constituye en la realidad de un hecho post-histórico para su propia historicidad autorreferenciada). El rechazo a la tradición, la autonomía de la obra y la figura de un autor particular, que conlleva el ensimismamiento moderno del individuo –cuyas características se han convertido en los síntomas del agotamiento de sí mismo (y en sí mismo) del Arte–, ya reflejan el contexto ineludible para comprender el lugar de arte menor que se le ha asignado a la Cerámica, pues, por su afán objetual y su inherencia e inmanencia a prácticas ancestrales, a *lo cerámico* se le ha desvinculado de aquel régimen de racionalidad que ha liberado al Arte de sus funciones religiosas y de culto, como plantea Konrad Paul Liessmann en su libro *Filosofía del arte moderno*⁵. La Cerámica tampoco ha tenido cabida para producir por sí misma, en sus procedimientos tradicionales, los significados que permitan determinar

MARTIN. *El arte y el espacio*. Barcelona: Herder Editorial, S.L., 2009. p. 21.

² Ibid., p. 29.

³ BAUDRILLARD, JEAN. *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006. p. 11.

⁴ Véase: DANTO, ARTHUR. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 1999. 252 p.

⁵ Véase: LIESSMANN, KONRAD PAUL. *Filosofía del arte moderno*. Barcelona: Heder Editorial, S. L., 2006.

en ella los “símbolos encarnados” con los cuales hacer valer las ideas que constituyen sus modos de representación, dado que éstos, postmodernamente, se han liberado de la apariencia material, y ante la “especulación filosófica” de ilimitados alcances operativos de los conceptos suscritos a tal o cual práctica, donde “todo es posible” si se establecen relaciones esenciales entre lo que se manifiesta y lo que se describe e *interpreta*; *lo disciplinar* se ha vuelto estéril ante la autonomía de una *realidad estética* que propicia la reflexión de los actos y las acciones artísticas por sobre la privativa dimensión de calidad estética de las obras.

La situación de demérito de la Cerámica se puede evidenciar con claridad, por ejemplo, cuando Grayson Perry, al obtener el prestigioso premio Turner en 2003, declara que él “causa más problemas al mundillo del arte por ser ceramista que travesti”⁶; lo cual expone con agudeza que la percepción de *lo cerámico*, sin atribuírsele un ámbito de criticidad, confina sus prácticas a un lugar obsoleto a los estatutos del Arte contemporáneo. De este modo, el escrito a continuación presenta mi testimonio de conflictos e incertidumbres estéticas, el cual divaga en la búsqueda de una entidad ontológica de la Cerámica, y, desde mi praxis disciplinar, analiza con imparcialidad la cuestión de la manualidad y la técnica, la materialidad y la dimensión simbólica, su despliegue en la cotidianidad, las conformaciones de la ritualidad y el deseo que la rige, para encontrar, en su lenguaje, mi lugar en el mundo, entendiendo que “[l]a idea de mundo remite siempre sin embargo a las nociones de singularidad y de autonomía relativa, a la evidencia de rasgos distintivos”⁷, con las cuales el individuo ensambla o reensambla sus delimitaciones sociales y culturales como plantea Marc Augé.

Por lo anterior, lo significativo de esta Memoria que propone como eje central la Cerámica como lugar de pensamiento, es además una introspección biográfica que se sustenta en el análisis de mis propios trabajos, y toma en consideración la instancia de diálogo que dispone la institucionalidad académica que la certifica, para manifestar que dicho lugar es accionado por el arraigo de su experiencia, ya que como plantea Sergio Rojas, “el sujeto no está interesado [únicamente] en la existencia del mundo, sino en su propia auto-afección reflexiva”⁸, pues el artista contemporáneo, en tanto *individuo autónomo*, busca en sus obras el sentido y la comprensión de su modo de existencia en la noción de un habitar común, donde la “figura sujeto-autor”, en la *Historia del Arte*, moderna y luego contemporáneamente, es “articulada en torno a las obras que han tenido como protagonistas a los individuos que las producen”.⁹

⁶ GÓMEZ, LOURDES. (2003). Grayson Perry logra que el Turner sea por primera vez para un ceramista. 8 de diciembre de 2003, El País. [en línea] <https://elpais.com/diario/2003/12/08/cultura/1070838004_850215.html> [consulta: 3 mayo 2018]

⁷ AUGÉ, MARC. *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A, 1998. p. 124.

⁸ ROJAS, SERGIO. *El arte agotado. Magnitudes y representaciones de lo contemporáneo*. Santiago: Sangría Editora, 2012. p. 27.

⁹ *Ibid.*, p. 171.

Primera parte
La cerámica y el objeto

*El hombre no está libre de sus objetos,
los objetos no están libres del hombre.*

Jean Baudrillard

CAPÍTULO I

LA COSA CERÁMICA Y LA CERÁMICA DE LA COSA

El arte es más que un objeto del gusto, aunque fuera el gusto artístico más refinado.

Los caminos de Heidegger, Hans-Georg Gadamer

En general, el primer síntoma de una desvaloración del objeto cerámico en el campo artístico contemporáneo está dado por su vinculación a una producción artesanal e industrial, en tanto éstas se consideran expresiones únicamente utilitarias y decorativas. De modo que la cuestión material, la técnica y la funcionalidad de dichos objetos, estarían sometidas a una *cosificación* de uso doméstico y a un ensimismamiento en la destreza técnica manual o automatizada que los produce. Objetos artísticos como, por ejemplo, una pintura, una escultura o una fotografía elegantemente enmarcada, ¿no responderían de igual a manera a esas mismas connotaciones? El aspecto transaccional en la contemporaneidad no sería el meollo del asunto, o el fetichismo que pulsa su conservación, sino más bien que la relación sistémica del objeto con un espectador, está determinada por la reflexividad dispuesta por un autor para que la obra pueda contemplarse y pensarse. Así, en el objeto la designación de un *valor exhibitivo* está por sobre el valor de uso. Y bajo esta premisa estética demarcada por la Modernidad, que la *cosa* cerámica se aboque unívocamente a los aspectos morfológicos y compositivos de los objetos, confinaría *lo cerámico* a un ámbito de incapacidad crítica, y sobrepondría un sesgo para poder definir la disciplina fuera de su limitación materialista y de las problemáticas de su industrialización.

Claramente el párrafo anterior alude a dos ideas sociológicas y estéticas muy difundidas, las cuales basan y entran las problemáticas artísticas desde el Modernismo: el fetichismo de la mercancía y la reproductibilidad técnica. Cuando Karl Marx publicó su primer volumen de *El capital* en 1867, hacía más de un siglo y medio que en Europa, el 9 de octubre de 1708, bajo el mandato expreso del rey Augusto II de Sajonia, el científico alemán Ehrenfried Walther von Tschirnhaus con la ayuda del alquimista Johann Friedrich Böttger, en la ciudad alemana de Meissen, después de casi 5 años de intentos fallidos¹⁰, había conseguido producir por primera vez una auténtica taza de porcelana sin esmaltar. Este descubrimiento coronó e influenció aún más los muchos esfuerzos hechos por las incipientes industrias de los reinos europeos (Francia, Italia y otros) por emular la fabricación de las lujosas y cotizadas porcelanas chinas y japonesas, las cuales, desde el siglo XVII, importaba a occidente la *Compañía Holandesa de las Indias Orientales*. Desde entonces, una vez que el descubrimiento de la porcelana de Meissen se conoció en otras ciudades alemanas y en el resto de Europa, se fundaron importantes fábricas en Viena, Estrasburgo y Berlín; así como el surgimiento en Francia de las factorías de porcelana blanda de Chantilly en 1725, la Manufactura de Vincennes patrocinada por Luis XV y su cortesana

¹⁰ Tschirnhaus estuvo veinte años tratando de conseguir la materialización de la porcelana blanca y translúcida. Con Böttger alcanzó a trabajar cinco años hasta que repentinamente muere el 11 de octubre de 1708, sólo dos días después de haber logrado lo que tanto se propuso.

Madame de Pompadour en 1740, cuya residencia a partir de 1756 es trasladada a Sèvres, a un edificio construido por iniciativa de la propia amante del rey, cerca de su castillo de Bellevue, donde la fábrica pasa a llamarse la *Real Manufactura de porcelana* en 1759. Posteriormente en la ciudad de Limoges, en 1770, se crea otra factoría de producción de porcelana dura, tras el descubrimiento de depósitos de caolín¹¹ en Saint-Yrieix. En Italia se creó la *Real Fábrica de Porcelanas de Capodimonte* en 1743 bajo la tutela de Carlos VII de Nápoles. En Inglaterra Josiah Wedgwood en 1759 establece una fábrica donde desarrolla un nuevo tipo de material cerámico al que denomina *la cerámica de la reina*, en honor a Carlota de Mecklemburgo-Strelitz, reina consorte de Jorge III del Reino Unido. En Dinamarca, bajo la protección de la reina Juana María de Brunswick-Wolfenbüttel, se funda la fábrica de porcelanas Royal Copenhagen en 1775; por señalar sólo los hitos históricos más importantes en torno a la obsesión fetichista que sostuvo la aristocracia europea con el objeto cerámico de porcelana.

La mención a esta eclosión de la “porcelana Real Europea”, demarca el escenario previo a la Revolución Industrial y se sitúa en el contexto decorativo en el que Kant despliega sus teorías estéticas en sus ensayos *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764) y *Crítica del Juicio* (1790). De igual manera, aunque las distintas revoluciones derrocaron muchos de regímenes monárquicos que propiciaron el desarrollo de la porcelana europea, estas industrias siguieron produciendo una parte importante de los objetos con que la nueva clase burguesa siguió atiborrando sus salones. De este modo, cuando Marx escribe su primer volumen de *El Capital*, la industria cerámica fue parte de su análisis como consta en capítulo acerca de la jornada laboral, en una breve mención al trabajo ceramista en el primer informe de la «Comisión acerca del trabajo infantil» en Inglaterra en 1863.¹²

Pero, ¿qué significa el fetichismo de la mercancía con el que es connotado *lo cerámico* a partir de la teoría marxista? Para Marx, las mercancías llevan implícitas una dualidad: “son objetos de uso y, simultáneamente, portadoras de valor”.¹³ Este valor es asignado a su valor de cambio, donde se sustituye una cosa por otra de acuerdo a un criterio de equivalencia y relatividad, no de similitud. Es decir, el objeto, desde el capitalismo, entra en un nuevo estatuto, donde un valor de cambio asociado a éste, se superpone a su valor utilitario, pues, el objeto trasmutado en mercancía es “esencialmente inmaterial y abstracto, cuyo goce concreto es imposible salvo a través de la acumulación y el intercambio”¹⁴, como expresa Giorgio Agamben en su libro *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*, donde analiza el concepto de mercancía que propone Marx.

¹¹ El caolín o caolinita, es una arcilla blanca muy pura que se utiliza para la fabricación de porcelanas y de refractarios. También es utilizada en ciertos medicamentos y como agente adsorbente y de aprestos para almidonar.

¹² MARX, KARL. *El Capital. Crítica de la economía política. Libro primero. el proceso de producción del capital. Volumen I.* Madrid: Siglo XXI de España editores., S. A., 2010. p. 357.

¹³ *Ibid.*, p. 58.

¹⁴ AGAMBEN, GIORGIO. *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental.* Valencia: Pre-Textos, 2006. pp. 78-79.

Fig. 1.
Página del cuaderno de Böttger donde están anotadas las primeras fórmulas con la porcelana, 15 de enero de 1708.
©Meissen Couture, Meissen Archive.

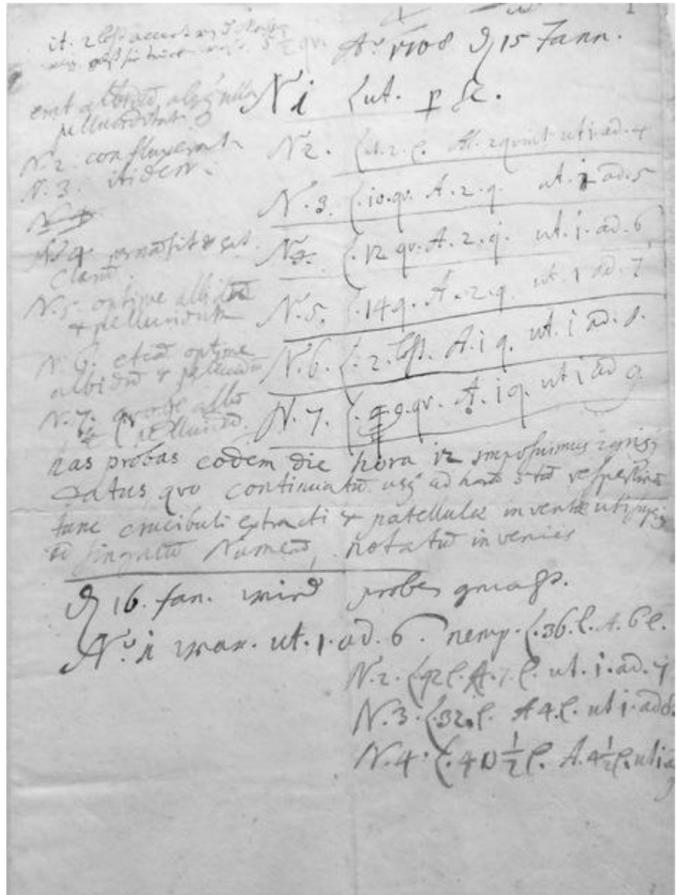


Fig. 2.
Castillo Albrechtsburg, Meissen.
En 1710, el rey Augusto II de Sajonia estableció la primera fábrica de porcelana de Meissen a cargo de Johann Friedrich Böttger.



Fig. 3.
Sellos utilizados para marcar las piezas de la producción de porcelana en Meissen.

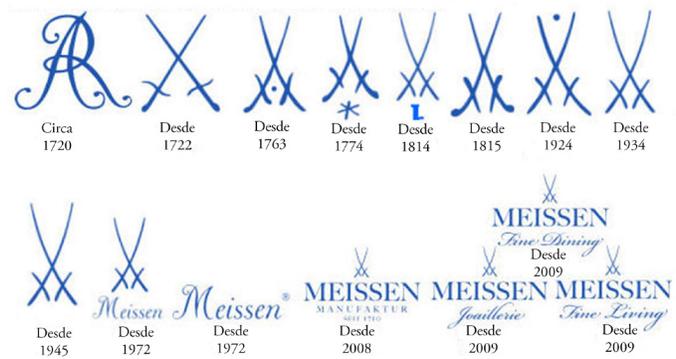




Fig. 4. Una taza de dos asas y un platillo.
Meissen Hausmaler, circa 1725.



Fig. 5. Tetera Capodimonte, circa 1750.



Fig. 6. Bowl Vincennes, circa 1750-53



Fig. 7. Plato Royal Copenhagen, circa 1785.



Fig. 8. Servicio de té Wedgwood Lilac Jasperware, circa 1790.



Fig. 9. Porcelana de Sèvres 'Coupe de Pise'. Nicolas Fischer y Jean-Jospeh Fontaine, circa 1853-1854.



Fig. 10. Un juego de cuatro esmaltes de bronce pulido francés y champlévé montados en bandejas graduadas de porcelana Limoges, circa 1900.

La problemática estaría en que toda mercancía tiene un carácter material e inmaterial, aconteciendo en el objeto una suplantación y un automatismo en las relaciones de socialización que se despliegan desde su producción hasta su circulación, ya que se superpone a las relaciones humanas una “relación física entre cosas físicas”¹⁵ que margina la singularidad de los productores en el nuevo régimen comercial. Vale decir, el lugar del individuo productor entre las cosas es usurpado por el valor del objeto abstraído en la fascinación para la cual es elaborado, y por lo tanto, la realidad social está configurada por un materialismo automatizado que condiciona toda la vida del sujeto:

(...) el modo de producción de la vida material condiciona el proceso de vida social, política e intelectual en general. No es la conciencia de los hombres la que determina la realidad; por el contrario, la realidad social es la que determina su conciencia.¹⁶

Pero, paradójicamente, la obra de arte no puede ser una mercancía, aunque sea tratada como tal. Por ende, es un “objeto transable” que reniega de su condición mercantil. Agamben hace alusión a Baudelaire, quien, en el contexto de la Exposición Universal de París en 1855, denomina a la obra de arte la *mercancía absoluta*, pues ésta es autónoma a cualquier condición de intercambio:

Baudelaire comprendió que si el arte quería sobrevivir en la civilización industrial, el artista debía tratar de reproducir en su obra la destrucción del valor de uso y de la inteligibilidad tradicional que estaba en el origen de la experiencia del *choc*: de este modo habría logrado hacer de la obra el vehículo mismo de lo inasible y restaurar en la inasibilidad misma un nuevo valor y una nueva autoridad. Esto significa sin embargo que el arte tenía que renunciar a las garantías que le llegaban de su inserción en una tradición, por la cual los artistas construían los lugares y los objetos en los cuales se cumplía la incesante soldadura entre pasado y presente, viejo y nuevo, para hacer de la propia autonegación su única posibilidad de sobrevivencia.¹⁷

Siguiendo este planteamiento, el objeto cerámico es incapaz de negar en sí mismo su valor de uso y la *tradición* donde está referido. Al contrario, su origen y desarrollo es indisoluble a su naturaleza utilitaria o decorativa. De modo que a priori, *lo cerámico* contraviene esa primera condición moderna de autonomía objetual y material del arte, al exacerbar, precisamente, el objeto y la cosa material, y no la subjetividad de los individuos involucrados en la producción y percepción de las obras. En la misma dirección, más de un siglo y medio después de lo formulado por Baudelaire, la teórica de arte alemana Isabelle Graw (Graw, 2013) propone al objeto artístico como la mercancía prototípica,¹⁸ pues ésta “allanó el camino para la conversión de todas las mercancías en bienes de marca”, al establecer que la obra de arte posee un estatus de mercancía especial que enfatiza el idealismo de una “autoría singular y monopolista”, que

¹⁵ MARX, KARL. *Op. Cit.*, p. 88.

¹⁶ MARX, KARL. *Contribución a la crítica de la economía política*. México: Siglo XXI de España editores, S. A., 2008. p. 335.

¹⁷ AGAMBEN. GIORGIO. *Op. Cit.*, p. 88.

¹⁸ Véase: GRAW, ISABELLE. *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*. Buenos Aires: Mardulce, 2013.

se funda y se sostiene en una “promesa de originalidad” y una “promesa de durabilidad” del arte, contenidas en su valor simbólico¹⁹ de orden cultural y económico político, que excede a cualquier medición o explicación, pues es esencialmente invaluable.

Si revisamos de nuevo la imagen de una pieza de porcelana europea (pág. 20) de aquella época, ¿podremos ver únicamente una *cosa* cerámica o nos enfrentaremos al “carácter místico” del valor que le asignamos subjetivamente de acuerdo al análisis de Agamben sobre el fetichismo de la mercancía de Marx? La pregunta es oportuna en el sentido que el objeto cerámico es un objeto de valor no por sus tipologías materiales, sino por el “carácter fetiche” del entramado socioeconómico que se activó en torno a su producción. Se construyeron fábricas, palacios, ciudades y caminos en torno al objeto cerámico de porcelana. Monarcas, emperadores, burgueses, químicos, matemáticos, artistas, simples obreros y operarios se obsesionaron por la fruición de admirar formas traslúcidas, sutiles, volubles y exóticas bajo el contexto del estilo Barroco y Rococó predominante de aquellos tiempos. Así, historiográficamente, el ímpetu ceramista quedó anclado a aquella pulsión frívola, caprichosa, artificial; prendado a la noción de una belleza que provoca el placer de la *sensibilidad encantada*, bajo los términos estéticos kantianos.

La propiedad objetual cerámica ante su cualidad de mercancía, invierte el orden jerárquico de la percepción de la *cosa cerámica*, postergando la condición *cerámica de la cosa* bajo los requerimientos de una autonomía expresiva. Por lo tanto, ¿qué tienen de cerámico esos objetos a los cuales se les ha asignado una función utilitaria y decorativa? La pregunta lleva implícito un cuestionamiento por una especificidad y una autenticidad propia en *lo cerámico*. Si continuamos con la acotación de la porcelana Real Europea, sabemos que la Cerámica se dedicó, por muchas décadas, a inmensos esfuerzos en encontrar en los modos técnicos (al buscar febrilmente una singular composición material) su sentido aureático, razón por la cual, la cuestión *cerámica de la cosa* implicaría un sistema productivo, cuya finalidad es la consecución de objetos preciados y únicos.

En este punto es donde la tesis del aura y la reproductibilidad técnica de la obra de arte de Walter Benjamin toman relevancia para encarar la complejidad del objeto cerámico y asentar que es un facilismo clasificar al objeto cerámico como mero objeto banal e irreflexivo. Benjamin postula la teoría de la “pérdida del aura” a partir de procedimientos tecnológicos involucrados en el nuevo orden de producción en el siglo diecinueve, los cuales anulan la afirmación del momento de la epifanía creativa. La tradición de una *cosa* queda disuelta por las múltiples reproducciones exactas de la misma *cosa*, por lo cual, en la *cosa* misma acontece el aniquilamiento del mito de lo irrepitable en el cual se sustenta. Pero también, antes que todo, el aura es una relación enigmática entre un espectador y la obra de arte ante él. Recalco relación misteriosa y no hermética, pues a ésta el espectador debe ingresar para identificarse con lo allí cifrado. En *lo cerámico*, la función ritual del aura que alude Benjamin resiste su desacralización, y se convierte en algo anacrónico, en tanto no advierte que el régimen de recepción y el carácter de la obra de arte ya no se cifra en el objeto (en la *cosa cerámica*), pues su percepción ha sido transformada para la liberación de aquella homogeneidad de la tradición cultural que no permitía entender el arte (la vida social implícita en éste) como forma de individuación y de vivencia subjetivada.

¹⁹ Graw hace referencia a la teoría del poder simbólico planteado por Pierre Bourdieu.

Planteadas estas definiciones contextuales, debiésemos poner en duda que este primer síntoma utilitario o decorativo, el de una práctica artesanal o industrial en la *cosa cerámica*, es el motivo principal de una desvaloración dentro del campo artístico contemporáneo. Más bien, habría que repensar dicho desprestigio en la escasa influencia reflexiva en la relación de singularidad que producen los objetos cerámicos en los individuos, para que *lo cerámico* puede validarse desde un cuestionamiento de su tradición, desde el potencial de subversión de su ámbito utilitario y desde el contenido de criticidad dedicado a comprender el sistema cultural y sociopolítico en el cual está inmerso, pues como plantea Mauricio Bravo,

es posible pensar que los objetos, al igual que el hombre, no sólo están en un lugar, sino que afectan ese sitio con su singular modo o manera de ser; en el caso de un objeto, con su singularidad cósmica. Es decir, la identidad o complejidad formal de una cosa no radica solamente en su fisicidad (escala, tamaño, forma, materialidad, ubicuidad, etc.), sino en la modalidad de vida que el ensamblado técnico de dichas cualidades produce. (...) En el fondo, todo objeto logra tramar mundo a su alrededor, vale decir, producir mundanidad o desarrollar territorialidades ontológicas susceptibles de ser existidas por alguien. Me refiero a que toda cosa puede, estando en su poder o potencia, hacer realidad, fabricar sentido.²⁰

Así, el segundo y más categórico agravante del objeto cerámico, estaría en el aspecto *cerámico de la cosa*. Específicamente, que éste carece o se abstiene de su singularización; es decir, no habría en *lo cerámico* un pensamiento propio y reconocible que fuese traspasable a sus objetos, que los insertara en el mundo permeando y extendiendo sus nociones objetuales. O al menos, que se establecieran reflexiones que posibilitaran lecturas donde apareciesen problematizadas *cerámicamente* las relaciones que establece el sujeto con los objetos, cuestionando el principio de realidad presente en su materialización, y por consecuencia, develando la inmanencia existencial adherida a su experiencia cósmica: el *mundo individualizado* que el sujeto construye con y a partir de los objetos.

Lo que expongo, no es pensar *lo cerámico* en tanto *objeto de consumo*, sino como *objeto de la percepción* (para el pensamiento implicado en la percepción), desde donde el análisis fenomenológico trascendental de Heidegger consideraba que “el pensamiento sólo remitía a una y la misma cosa”, por lo que a través de las *cosas* (bajo el concepto de “esencia” del Ser), acontecía que el “pensar significa mostrar y hacer que algo se muestre”. Hans-Georg Gadamer en su libro crítico *Los caminos de Heidegger* plantea:

(...) en el ser de lo material como útil [*Zeug*], cuya esencia no consiste en su carácter importuno [*Aufsässigkeit*] de objeto, sino en su estar-a-la-mano [*Zuhandenheit*] que permite que, más allá de él, siempre se esté ya trabajando; en el ser de la obra de arte, que encierra su verdad de tal manera en sí misma que ésta no se manifiesta de ningún otro modo que en la obra —aquí, desde el lado del observador o receptor, corresponde a la «esencia» el quedarse contemplándola—; en la cosa, que se sostiene

²⁰ BRAVO CARREÑO, MAURICIO. 2016. La condición biopolítica de la escultura contemporánea chilena. En: MONTES ROJAS, LUIS (Editor). *Escultura y Contemporaneidad en Chile. Tradición, Pasaje, Desborde 1985-2000*. Santiago: Ediciones Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 2016. pp. 145-146.

en sí misma como una y única, «no empujada a nada», destacada por su insustituibilidad frente al concepto del objeto de consumo tal como pertenece a la producción industrial.²¹

Este asunto de contraposición (escisión) objeto-sujeto, es el que en este escrito se pretende contravenir argumentando que la Cerámica es un lugar de pensamiento donde inscribir un lenguaje propio que se extienda y se vincule a otros lugares de pensamiento, en tanto modo de interpelación de las relaciones del individuo consigo mismo y con su *mundo*, pues el objeto debiese ser comprendido como el resultado de una articulación, de la potencia con la que se han manifestado los acontecimientos propios a los seres que participan en la existencia de éstos.

²¹ GADAMER, HANS-GEORG. *Los caminos de Heidegger*. Barcelona: Editorial Herder S.A., 2002. p. 77-78.

CAPÍTULO II

LA CUESTIÓN MANUAL

En gran medida, el elitismo del arte contemporáneo, en sus diferentes aspectos, sigue a una voluntad de arte que ha venido a consumarse necesariamente como voluntad de obra.

El arte agotado, Sergio Rojas

La manualidad entendida como práctica artesanal, es otro factor de la suspicacia para no legitimar lo propiamente cerámico por parte de la institucionalidad artística contemporánea. Los antecedentes de la reprobación son múltiples y se remontan a diferentes episodios ya historiados. Sin duda, el hecho más gravitatorio es la industrialización humana, la cual divide definitivamente la producción entre lo que se puede elaborar a escala humana y lo que se puede fabricar a una escala tecnológica; donde la noción de dimensión humana²² no está restringida a una capacidad corporal, sino que conjuntamente abarca las ideas perceptivas, epistémicas y temporales que constituyen la individuación del ser humano; pues, con escala humana se alude, como plantea Sergio Rojas, “a la escala individual de la subjetividad”, la cual “está siendo relegada, subsumida en los procesos de magnitud irrepresentable que hoy condicionan la existencia de los hombres.”²³

De este modo, la contemporaneidad sería donde se manifiesta aquella consternación ante una realidad material que ha escapado a la posibilidad de contenerla proyectivamente por medio de un pensamiento sobre su existencia; como si una vez cumplido el anhelo de inmensidad que perseguían todas las épocas pasadas; nuestra época, en un fideicomiso que preserva y a la vez agencia ese ideal de producción, tuviese que soportar el padecimiento de una abrumadora condición de desconcierto, al transar precisamente *aquello* que se podía experimentar bajo la concepción de algo propio: experimentar el mundo en una dimensión humana, donde la *voluntad* de dominio de las condiciones apremiantes de su medio de existencia estaban en función de una liberación, y no donde la realización de esa voluntad se volvería adversa, sometiendo paradójicamente aquella dimensión humana.

La dialéctica del amo y el esclavo no conduce finalmente a aquella sociedad en la que todo aquel que sea apto para el ocio es un ser libre, sino más bien a una sociedad de trabajo, en la que el amo mismo se ha convertido en esclavo del trabajo. En esta sociedad de obligación, cada cual lleva consigo su campo de trabajos forzados. Y lo particular de este último consiste en que allí se es prisionero y celador, víctima y verdugo, a la vez. Así, uno se explota a sí mismo, haciendo posible la explotación sin dominio.²⁴

²² El concepto de escala humana y sus alcances me lo sugirió Mauricio Bravo, profesor guía de esta Memoria, en una corrección de este texto.

²³ ROJAS, SERGIO. *Op. Cit.*, p. 43.

²⁴ HAN, BYUNG–CHUL. *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder Editorial, S.L. 2012. p. 48.

Ahora bien, esta división del campo productivo está referida como marco de análisis de la amplitud de las problemáticas sociales y económicas del Arte como ámbito de trabajo, pues, en el caso específico de la práctica cerámica, los conflictos internos del individuo ceramista están condicionados por una relación industrial directa o indirecta de la cual ya es indivisible; por lo que la noción artística cerámica implica tener que comprender su espacio de trabajo, pues “el modo con el que el arte organiza sus formas productivas desde el vínculo con el contexto productivo que le rodea a su vez ha cambiado de forma, y la manera en que define su propio espacio de trabajo en relación a él”²⁵, como expone Octavi Comeron.

Antecedentes como la Deutscher Werkbund (DWB) (1907), la Bauhaus (1919) y la Hochschule für Gestaltung (HfG) (1953) en Alemania; los Talleres de Enseñanza Superior del Arte y de la Técnica (Vkhutemas) (1920) en Moscú; la École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs (ENSAD) (1927), continuadora de la École Royale Spéciale de Dessin fundada en 1766 en Francia; en Chile, la Escuela de Artes y Oficios (EAO) creada en 1849 y la Escuela Nacional Decorativa iniciada por Virginio Arias en 1907, la cual derivó luego en la Escuela de Artes Aplicadas en 1928,²⁶ permiten abordar, desde el ámbito de la enseñanza institucional, el panorama del vínculo del arte academizado con la manualidad.

²⁵ COMERON, OCTAVI. Capas de trabajo (I). El gato de Zizek y la Pantera Rosa: Apuntes para un debate de estética (2007). En: TERE BADIA, JORGE LUIS MARZO Y JOANA MASÓ (eds). *No es lo más natural. Escritos y trabajos de Octavi Comeron (1965-2013)*. Barcelona: GREDITS-BAU, 2014. p. 20.

²⁶ La conflictiva historia de las Artes chilenas tiene como punto en discordia no sólo los problemas administrativos, económicos y políticos de cada época, sino que también la discusión entre un “arte puro” y un fin práctico del hacer artístico. En el caso de la Universidad de Chile, la autonomía, la dependencia e integración de la Escuela de Artes Decorativas que derivó en la Escuela de Artes Aplicadas y que, luego de la reforma universitaria, pasó a ser la Escuela de Diseño de la Universidad de Chile, fueron un constante problema administrativo e institucional que tuvo que sobrellevar la Escuela de Bellas Artes y posteriormente la Facultad de Artes de dicha universidad, pues las artes aplicadas se debatían entre ser un aporte concreto al desarrollo económico industrial del país, y su desfasada capacidad de adaptación a los movimientos artísticos que se sucedían a nivel mundial durante el siglo XX. De esta manera, el saber técnico, desde la formación de la Escuela de Artes y Oficios en 1849, fue quedando paulatinamente relegado y escindido del saber plástico y teórico.

En 1907 Virginio Arias, director de la Escuela de Bellas Artes, fundó la Escuela de Artes Decorativas, la cual funcionó hasta 1927 bajo la dependencia de la Academia de Bellas Artes. En diciembre de 1928, bajo la presidencia de Carlos Ibáñez del Campo, el Ministro de Hacienda Pablo Ramírez, quién en forma interina se hizo cargo del Ministerio de Educación, decretó el cierre de la Escuela de Bellas Artes y la declaró en reestructuración, enviando becados a un grupo de alumnos y profesores artistas a perfeccionarse a Europa, aduciéndose como causa principal el “atraso artístico” que padecía la Escuela. Ese mismo año, el pintor Carlos Isamitt, vigente director de la Escuela de Bellas Artes, estableció la creación de la nueva Escuela Artes Aplicadas, bajo la premisa de “ser un aporte significativo al desarrollo de una nación, y de esta manera a su poderío político.” En el año 1932, un año después de la reapertura de la Academia de Bellas artes, y luego de una débil relación institucional con la Universidad de Chile, la Escuela de Artes Aplicadas fue incorporada a ella para formar parte de su Facultad de Bellas Artes junto al Instituto de Extensión y el Conservatorio Nacional. La Escuela de Artes Aplicadas duró en funcionamiento hasta fines del año 1973, y fue cerrada definitivamente en circunstancias de la intervención de la Universidad por parte de la Dictadura de Augusto Pinochet. Aunque ya, en el curso de la reforma universitaria de 1969, la Escuela de Artes Aplicadas había dado paso a la Escuela de Diseño de la Universidad de Chile, que desde ese momento formó parte de su Facultad de Arquitectura y Urbanismo como reconocimiento profesional a las artes aplicadas, zanjando a su vez las discusiones respecto al rol del objeto utilitario y funcional dentro del pensamiento universitario. Véase: CASTILLO ESPINOZA, EDUARDO (Editor). *Artesanos, Artistas, Artífices. La Escuela de Artes Aplicadas de La Universidad de Chile. 1928-1968*. Chile: Ocho Libros Editores, 2010. 441p.



Fig. 11. La Deutscher Werkbund (DWB), Munich, (1907).



Fig. 12. La Staatliche Bauhaus, Weimar (1919).



Fig. 13. Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main. Último grupo de artistas (1968).



Fig. 14. Proyecto de fachada de Vkhutemas para el 10° aniversario de la revolución comunista. Moscú (1920).



Fig. 15. École Royale Spéciale de Dessin, Paris. Fundada en 1776.



Fig. 16. École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs (ENSAD) © D. Plowy, 2012.



Fig. 17. Profesores y alumnos de la Escuela de Artes y Oficios (EAO).



Fig. 18. Edificio de La Escuela de Bellas Artes de Chile, inaugurado en 1910. En ese lugar la Escuela de Artes Decorativas funcionó hasta 1927.



Fig. 19. Servicio de té de porcelana, diseño *Deutscher Werkbund* por Herrmann Gretsch, 1931. Foto: © A. Laurenzo © Die Neue Sammlung - Staatliche Museen für angewandte Kunst, Múnich.



Fig. 20. Servicio de té de porcelana *Suprematist Tea Service* diseñado por Kasimir Severinovich Malevich en Vkhutemas, 1923.



Fig. 21. Servicio de porcelana diseñado en la Hochschule für Gestaltung, circa 1953.



Fig. 22. Tetera de porcelana diseñada en la Bauhaus por la alemana Grete Marks, circa 1930.



Fig. 23. Tetera de porcelana diseñada por la francesa Marguerite Wildenhain. Bauhaus, 1930.



Fig. 24. Trabajos realizados en los cursos de cerámica impartidos en la Escuela de Artes Aplicadas de Chile por Karl Haussmann, los que abordaban estereotipos campesinos o indígenas. Circa 1928.



Fig. 25. Trabajos realizados en los cursos de cerámica impartidos en la Escuela de Artes Aplicadas de Chile por Karl Haussmann, los cuales utilizaban referentes del arte precolombino. Circa 1928.

Walter Gropius escribe en los dos últimos párrafos del primer manifiesto de la Bauhaus:

Arquitectos, escultores, pintores, todos tenemos que volver a la artesanía. No existe «el arte como profesión. Entre artista y artesano no hay diferencias. El artista es una elevación del artesano.

Formemos una nueva corporación de artesanos sin la pretensión separadora de clases que quería elevar un altivo muro entre artesanos y artistas. Queramos, proyectemos, formemos juntos la nueva construcción del futuro, en la que todo será un conjunto: arquitectura y escultura y pintura...²⁷

Gropius lanza esta utopía antes que la estetización de la política fascista se disemine a través de la globalización de la industria cultural y enmascare, bajo espejismo de satisfacción y espectacularización, todas las experiencias estéticas humanas; en los mismos momentos en que el arte actúa ensimismándose definitivamente –arte por el arte–, y concluya confinándose en las teorías de una subjetividad de un individuo autorreferencial. La Bauhaus coincide con las conceptualizaciones que empiezan a agitarse con el *ready-made*, las performances, las teorías psíquicas del arte y por sobre todo, es simultánea a las ingenuas ideas de una potestad del sujeto sobre un sistema sociopolítico que está programando su alienación por medio de los mecanismos soporíferos de la técnica. Precisamente, es un sistema sociocultural técnico el que brinda –solapadamente– al individuo las posibilidades de expresarse a través de un disciplinamiento previo.

Federico Galende a propósito del concepto de “estetización” de masas elaborado por Benjamin expone:

Este disciplinamiento no busca impedir que la masa se exprese, sino conducir el curso de esta expresión con el fin de dejar intactas las condiciones de opresión.²⁸

Punto seguido, Galende hace una cita textual de lo escrito por Benjamin en el epílogo de su libro *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*:

El fascismo ve su salvación en que las masas lleguen a expresarse (pero que ni por asomo hagan valer sus derechos).²⁹

Ahora bien, esta “arrogante barrera entre artesanos y artistas” impuestas por intereses clasistas (con un sesgo del poder estético fascista) que expone Gropius, expresa claramente el pre-juicio que vengo argumentando. Esto mismo es claro en las disposiciones programáticas de la Escuela de Artes y Oficios, y sus variaciones de Escuela Nacional Decorativa y Escuela de Artes Aplicadas en Chile, donde se enfatiza una educación artística con “fines prácticos”, pero con un acento en lo “popular-local”, en una asimilación del “proceso productivo-tecnológico

²⁷ GROPIUS, WALTER. «Manifest des Staatlichen Bauhauses in Weimarn, en: Wingler, Bauhaus, op. cit., pág. 39. Citado en: WICK, RAINER. *Pedagogía de la Bauhaus*. Segunda Edición. Madrid: Alianza Editorial, 1993. p. 33.

²⁸ GALENDE, FEDERICO. *Walter Benjamin y la destrucción*. Santiago: Metales Pesados Ediciones, 2009. p.175.

²⁹ BENJAMIN, WALTER. (1936). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Itaca, 2003. Citado en: GALENDE, F. *Op. Cit.*

“europeo”, como se manifiesta en la introducción del libro *Artesanos, Artistas, Artífices. La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile. 1928-1968*. Como política de estado se instó, en su mayoría a obreros, a adquirir conocimientos técnicos, prácticos y funcionales de las artesanías y oficios tradicionales chilenos para luego traducir –sin espíritu crítico– un modelo artístico europeo desfasado y tergiversado. El modelo nacionalista afín a la “alta cultura” europea que impulsaron los gobiernos chilenos de mediados del siglo XIX, en su génesis, ya desagregaba las Bellas Artes de la artesanía, donde el criterio estético –al igual que el de todas las nuevas repúblicas latinoamericanas– estaba infestado con aquel germen de arribismo y frivolidad que traían los conquistadores europeos. En efecto, las Artes con mayúsculas estaban reservadas a un selecto grupo de clase social alta y la artesanía debía ser impulsada como política social para que los más pobres –la clase trabajadora– pudiese autoabastecerse y contribuir al desarrollo industrial del país. Ya en un Anal de la Universidad de Chile de 1854, el rector Manuel Salustio Fernández aludía al problema de las “infundadas preocupaciones que existen arraigadas en la mayoría de nuestros hombres [de las élites], acerca del pobre i humilde orijen de las profesiones industriales i artísticas” [sic]³⁰; y “que hai una relacion a toda luz desproporcionada, atendiendo a nuestra presente situacion, entre el número de jóvenes que se entregan a los estudios forenses [leyes] i literatos i aquel que se dedica a otras profesiones de más práctica utilidad” [sic].³¹ Como complementa Eduardo Castillo Espinoza, se deduce “la predilección de la juventud proveniente de los sectores acomodados por el estudio de las leyes, en desmedro de los estudios orientados hacia una aplicación práctica en la industria local”.³²

Las necesidades económicas de Chile, sin una matriz industrial productiva, hicieron que la educación artística de los oficios, a diferencia de las escuelas europeas, tomara el carácter práctico productivo por sobre una formación de conocimientos teóricos o instancias para el pensamiento crítico de las condiciones de opresión eurocentrista. De este modo, la cuestión de la manualidad, entendida como *hacer artesanal*, se estructura rigidizada bajo los parámetros de la sociología del arte de los *campos sociales* propuestos por Nicolás Bourdieu, en tanto que la relación del *capital cultural*, del *capital simbólico* y el *habitus* que poseen los individuos (agentes), sujetan firmemente la *posición* de baja clase social que ocupan los artesanos. Además, con los básicos conocimientos que han adquirido los artesanos, se prefija que sus decisiones artísticas estén basadas en elecciones económicas de subsistencia a pequeña escala.

En argumento de un hacer manual apremiado por la subsistencia, expondré una experiencia personal. Al momento de mi nacimiento, mis padres recién casados arrendaban un sector de una vieja casona de adobe. En la otra sección de la casa vivía una pareja de ancianos sin hijos que encontraban su manutención a través de pequeñas actividades agrícolas en el gran terreno de la casa, además de la fabricación artesanal de escobas y de esporádicos trabajos de talabartería. Crecí viendo estas actividades con frecuencia y entiendo la manualidad desde esa perspectiva: el artesano está dispuesto a construir de la mejor manera sus objetos, en hacerlos funcionales y duraderos para poder transarlos. En el caso de la escoba, todo el proceso era manual: los palos se conseguían de varillas de álamos que crecían en los alrededores, se cepillaban con una raspilla de carpintero de doble mango para dejarlas lisas y lo más rectas

³⁰ Citado en: CASTILLO ESPINOZA, EDUARDO (Editor). 2010. Op. Cit., p. 21.

³¹ Ibid., p. 22.

³² Idem.

posibles. Si los palos se curvaban se sumergían en agua y luego se les ponía pesados bloques de piedra o fierro hasta enderezarlos; las ramas de fibras de maíz (curahuillas) que habían sido sembradas en el mismo terreno de la casa, se seleccionaban una a una y se colocaban en un extremo del palo rodeándolo, mientras un alambre se iba enrollando sobre ellas para dejarlas sujetas. Luego de completar tres capas de ramas, éstas se entrelazaban con dos cintos de alambres en la parte superior y a la mitad del ramaje, para a continuación colocar otra capa de ramas y entretejerlas con pitilla verde que crecía al borde de una acequia, para volver a remacharlas con alambre de un extremo a otro. Finalmente, las puntas sobrantes del manajo de ramas se recortaban sobre un tronco con un machete dejándolas parejas. Una vez terminadas las escobas, se guardaban apoyadas a la pared con las ramas hacia arriba para que el peso de la escoba no deformara las puntas de las fibras. En todo el proceso las decisiones estéticas estaban sometidas a la comodidad, la flexibilidad y la capacidad de arrastre de la escoba. El artesano jamás modificó su sistema constructivo, fue fiel a la manera que había aprendido a construir las escobas a sabiendas que nadie aprendería de él. Yo que fui su pequeño ayudante, el que le pasaba el alicate o el martillo que se le había extraviado, el que cargaba su canasto de mimbre con viejas herramientas, nunca fui enseñado a hacer una escoba, pues él sabía que eso no servía para *ganarse la vida*, que las escobas y los escobillones de plástico en los supermercados eran más baratos. Nunca quiso optimizar ni industrializar su producción, sólo le importaba hacer lenta y laboriosamente buenas escobas que les permitieran garantizar sus necesidades elementales.

La cuestión manual también se vincula con la falta de un pensamiento cuestionador por parte de los artesanos, por un déficit en su capital cultural y en su capital simbólico, cuyas carencias se terminan identificando con su *manualidad*. El hecho de que la labor manual a pequeña escala del artesano esté definida por la necesidad económica de vender lo que alcanza a producir, implica por un lado que sus condiciones socioeconómicas lo han relegado a estar poco “instruido” y por otro, que esas necesidades de sustento se superponen a las pretensiones estéticas de cualquier tipo. El artesano difícilmente define su experiencia constructiva como estética ni elucubra alguna teoría conceptual respecto a su *hacer*; a lo más tiene el anhelo de un reconocimiento artístico desde la conservación y certificación de sus destrezas manuales productivas, ya que, de ingresar a una visibilidad dentro de su espacio social, será por medio de una *calificación* y no de una *validación*.

En contrapunto, el arte contemporáneo está basado en la premisa de una alta intelectualidad y por ende de un alto capital cultural³³ que, como plantea Bourdieu, actúa como un “principio de diferenciación casi tan poderoso como el capital económico”.³⁴ No es de extrañar entonces que las capacidades artísticas hayan ido derivando –sin obviar otros fundamentos y contextos–, de un conocimiento técnico a un conocimiento teórico-conceptual, en desmedro de la destreza manual, pues, como es consabido, un trabajo de arte contemporáneo

³³ Bourdieu plantea que el capital cultural es el resultado de procesos cognitivos y educativos, y que éste se va adquiriendo con el tiempo, pues es el resultado de infinidad de interacciones que determinan una posición social que tiende a su irreductibilidad y superación, en tanto es una posición a defender: “la posición ocupada en el espacio social, es decir, en la estructura de la distribución de los diferentes tipos de capital, que son también armas, dirige las representaciones de ese espacio y las tomas de posición en las luchas para conservarlo o transformarlo.” BOURDIEU, PIERRE. *Capital cultural, escuela y espacio social*. 2^{da} edición. México D.F.: Siglo XXI Editores S.A., 1997. p. 38.

³⁴ *Ibid.*, p. 78.

puede ser producido por otros siguiendo las disposiciones constructivas de quién ha ideado la propuesta o sin tener que construir absolutamente nada. Así, las destrezas dentro del campo social del arte actual son de pensamiento crítico y teórico y no de habilidades corporales.

Sentado esto, podríamos plantear que el *habitus* del arte contemporáneo, entendido *habitus*, según Bourdieu, como “principio generador y unificador”, que posiciona y “dispone” los condicionamientos específicos de una posición social y que, en su práctica y acción, “hace corresponder un conjunto sistemático de bienes y de propiedades, unidos entre ellos por una afinidad de estilo”³⁵, es quien relega cualquier disciplina basada en el énfasis de una manualidad, aun cuando disciplinas tradicionales como la pintura o la escultura estén históricamente sostenidas por una destreza manual. Pues, los *habitus* particulares de cada posición social,

son también estructuras estructurantes, esquemas clasificatorios, principios de clasificación, principios de visión y de división, de gustos, diferentes. Producen diferencias, operan distinciones entre lo que es bueno y lo que es malo, entre lo que está bien y lo que está mal, entre lo que es distinguido y lo que es vulgar, etc. Así, por ejemplo, el mismo comportamiento o el mismo bien puede parecer distinguido a uno, pretencioso a otro, vulgar a un tercero.³⁶

Así, el estructuralismo Bourdieuano, basado en organización y jerarquías dinámicas de diferenciación, viene a dar razones de la “nueva estructura del futuro” que clama el espíritu de la Bauhaus, solicitando que los “agentes” intelectuales del arte –arquitectos, escultores, pintores, etc.–, desplacen y a la vez retrotraigan sus posiciones y disposiciones hacia lo artesanal, para que “el arte nazca inconscientemente de la obra de su mano”.

En el mismo sentido, en 1934, el controversial crítico y escritor francés Ramon Fernandez, en una carta abierta a André Gide, interpelaba:

Se trata de ganar los intelectuales a la clase obrera, haciéndoles tomar conciencia de la identidad de sus orientaciones espirituales y de su condición de productores. Tal es para mí el punto esencial: el intelectual tiene necesidad de la clase obrera para conocerse a sí mismo completamente. Y como el obrero tiene necesidad del intelectual para pensarse a sí mismo, existe entre uno y otro una rigurosa relación de reciprocidad.³⁷

En pleno Postfordismo, Octavi Comeron plantea algo muy similar cuando expone que el encuentro entre la economía productiva y la cultura solicita un debate que “evite el habitual movimiento pendular con el que la estética se interpreta como un apartar la mirada de la realidad material y productiva del arte; vale decir, un escenario que recupere lo mucho que se viene aportando desde los análisis críticos de la producción cultural y discuta y produzca

³⁵ *Op. Cit.*, pp. 33-34

³⁶ *Idem.*

³⁷ Carta aparecida en el número 3 de la Revista española Nueva cultura, publicada en Valencia en marzo de 1935. FILOSOFÍA EN ESPAÑOL (S.F.). Ramón Fernández. Carta abierta a André Gide. [en línea] <<http://www.filosofia.org/hem/193/ncu/n03p05.htm>> [consulta: 02 enero 2018].

su estética desde esta realidad”.³⁸ Desde este análisis crítico que menciona Comeron, el libro *El Artesano* de Richard Sennett destaca en su examen acucioso de la relación del individuo con su cultura material. En el prólogo de aquel libro, Sennett menciona una conversación casual que sostiene con su maestra Hannah Arendt en las calles de Nueva York, donde la gran pensadora alemana (a propósito de la crisis de bombas atómicas de 1962, donde Estados Unidos descubre bases de misiles nucleares soviéticos en territorio cubano) le hace ver que “en general, las personas que producen cosas no comprenden lo que hacen”.³⁹ Ahora bien, “este no comprender lo que hacen”, guardando las proporciones, está directamente relacionado con el pre-judicio ya varias veces mencionado, pero ahora se intenta fundamentar, siguiendo a Sennett, un contrapunto de “que la gente puede aprender de sí misma a través de las cosas que produce, que la cultura material importa”.⁴⁰ Sennett abriga esperanzas –al igual que Gropius y Comeron– que “podemos lograr una vida material más humana si comprendemos mejor la producción de las cosas”, considerando desde el pragmatismo del mundo real objetivo, al cual el sociólogo estadounidense adscribe, que lo producido no sólo es posible de ser pensado y analizado por otros una vez producido, sino que “el animal humano que es el *Animal laborans* tiene capacidad de pensar, el productor mantiene discusiones mentales con los materiales mucho más que con otras personas; pero no cabe duda de que las personas que trabajan juntas hablan entre sí sobre lo que hacen”.⁴¹

Sennett está refutando el determinismo de Arendt sobre la división que ella hace acerca de las dos dimensiones humanas que vive el ser productivo, cuando distingue el *Homo faber* por sobre el *Animal laborans* en el libro *La condición humana*; donde el primero es el que “produce una vida en común”, el que “analiza y juzga” lo que se produce, cuando se pregunta «¿por qué?» se hace lo que hace; y el segundo, es quien está sometido a su labor –esclavizado a su necesidad⁴²–, pues para él, “el trabajo es un fin en sí mismo” y no cabe otra pregunta más que la de «¿cómo?» se produce algo. Así, si para Arendt el “Homo faber es el juez del trabajo y la práctica materiales; no el colega del *Animal laborans*, sino su superior”, y “la mente entra en funcionamiento una vez terminado el trabajo”, Sennett usará esos mismos postulados para contraargumentar que:

El compromiso debe comenzar antes y requiere una comprensión mayor, más elaborada, del proceso por el cual se pasa mientras se producen cosas, un compromiso más materialista que el de pensadores como Arendt.⁴³

Bajo esta categorización, el artesano productor de escobas era un *Animal laborans*, pues su labor constreñida a sus circunstancias económicas precarias, sólo le permitía preguntarse *cómo* hacer una buena escoba para que fuese adquirida como producto de consumo duradero.

³⁸ Comeron, Octavi. *Op. Cit.*, p. 23.

³⁹ SENNETT, RICHARD. *El artesano*. Barcelona: Editorial Anagrama, S. A., 2009. p. 11.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 19.

⁴¹ *Ibid.*, p. 18.

⁴² Arendt, basándose en una visión historicista moderna de la antigüedad, expresa: “Laborar significaba estar esclavizado por la necesidad, y esta servidumbre era inherente a las condiciones de la vida humana. Debido a que los hombres estaban dominados por las necesidades de la vida, sólo podían ganar su libertad mediante la dominación de esos a quienes sujetaban a la necesidad por la fuerza. La degradación del esclavo era un golpe del destino y un destino peor que la muerte, ya que llevaba consigo la metamorfosis del hombre en algo semejante al animal domesticado.” ARENDT, HANNAH. *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós, 2009, página 100.

⁴³ SENNETT, RICHARD. *Op. Cit.*

Ante esto, Sennett expone una fisura a ese determinismo, donde el pensamiento crítico, desde una praxis, puede surgir con mayor potencia, pues para él,

Es posible que el término «artesanía» sugiera un modo de vida que languideció con el advenimiento de la sociedad industrial, pero eso es engañoso, «Artesanía» designa un impulso humano duradero y básico, el deseo de realizar bien una tarea, sin más. La artesanía abarca una franja mucho más amplia que la correspondiente al trabajo manual especializado. Efectivamente, es aplicable al programador informático, al médico y al artista; el ejercicio de la paternidad, entendida como cuidado y atención de los hijos, mejora cuando se practica como oficio cualificado, lo mismo que la ciudadanía. En todos estos campos, la artesanía se centra en patrones objetivos, en la cosa en sí misma. Sin embargo, a menudo las condiciones sociales y económicas se interponen en el camino de disciplina y compromiso del artesano: las escuelas pueden no proporcionar las herramientas adecuadas para hacer bien el trabajo y los lugares de trabajo pueden no valorar verdaderamente la aspiración de calidad.⁴⁴

El *hacedor de escobas* en su trabajo manual tenía una noción distinta de “calidad” de la que tiene hoy el término en un capitalismo absoluto que todo lo optimiza y lo vuelve eficiente, pues, en palabras de Sennett, “el artesano explora estas dimensiones de habilidad, compromiso y juicio de una manera particular”⁴⁵. Desde ese argumento más que aproximarse a la cuestión manual por la “incapacidad de criticidad” asimilada a ésta, la manualidad debiese ser pensada como dialéctica, acto de resiliencia del devenir sociopolítico y posibilidad cierta de conocer y comprender los fundamentos de una criticidad propia, la que muchas veces es vislumbrada forzosamente desde la urgencia teorícista o retoricista.

Ahora bien, la cuestión manual enfrenta un panorama conflictivo que apremia *descifrar* la problemática relación arte y mercado, teniendo que decidir si adherir o no a la función cultural utilitaria –la cultura como consumo– que impone el mercado sobre la obra de arte, tratándola como mercancía simbólica que se transa y se adquiere desde la posesión y el deseo de incrementar un capital simbólico.

En palabras de Bourdieu:

La obra de arte considerada como un bien simbólico (y no como un bien económico, lo que también puede ser) sólo existe como tal para quien posee los medios de apropiársela, es decir, de descifrarla.⁴⁶

Recordemos que tanto Marx, Baudelaire y los teóricos que analizan los planteamientos del filósofo y el poeta respectivamente, ya habían reparado en que un valor simbólico operaba articulando y conteniendo la relación que se establecía entre el valor de uso y el valor de cambio de una mercancía. Valor simbólico que está activo y presente en la obra de arte de

⁴⁴ Ibid., p. 20.

⁴⁵ Ibid., p. 21.

⁴⁶ BOURDIEU, PIERRE. Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística. En: A. SILBERMANN “et al”. *Sociología del arte*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. 1968. p. 52.

manera que esta pueda “ser pensada *en relación a algo*”,⁴⁷ como sostiene Graw. ¿Lo cerámico en relación a qué es pensado? ¿A sí mismo, a su objeto, a su técnica, a su resultado estético? Antes de dar una respuesta, habría que pensar que “el arte debe ser concebido como un sistema de relaciones, capaz de negociar operativamente las ataduras sociales y económicas que lo constituyen, según formas específicas en cada caso”⁴⁸, como complementa Graw.

Estos puntos trazados nos muestran que el ámbito artístico, donde lo artesanal está excluido o postergado, está implícita y suficientemente *normado* para que una manualidad pura, sin énfasis en su valor simbólico, ingenuamente pretenda ser partícipe de las validaciones artísticas sin tener las competencias necesarias para apropiarse del capital artístico en juego. Es decir, lo artístico como relación cultural con un sistema sociopolítico que lo contiene, necesaria y estratégicamente debe desplegarse desde un pensamiento propio –disposición cultivada diría Bourdieu– que le permita apoderarse del “contexto específico al que está sujeto”.⁴⁹ En efecto, la autonomía y autodeterminación del arte está en cifrar su valor simbólico desde el desciframiento de las condiciones de opresión que lo delimitan, ya que es el propio mercado, en su “lógica productiva postfordista”, quien instituye el modo productivo del artista como la característica de un modelo de productor ideal, al incluir en el “ámbito socio-laboral la subjetividad y la creatividad en el trabajo y la flexibilización y disolución del tiempo laboral en el tiempo de vida” que es inmanente al modelo artístico, parafraseando a Comeron.⁵⁰

En el mismo sentido, Simón Marchán Fiz es más categórico cuando afirma que “las posibilidades de éxito de un artista dependen de su cotización. Los juicios artísticos se subordinan a las estimaciones mercantiles, el reconocimiento pende de los intereses del mercado”, y que bajo el colonialismo artístico impulsado por los EE.UU., en estrecha relación con el colonialismo económico, se inicia en la década de los años setenta del siglo XX, una hegemonía de la innovación artística de acuerdo al poder económico, especificidad lingüística y los contenidos sociales de los países donde se manifiesta cada uno de nuevos movimientos artísticos, que con gran velocidad se superponen unos a otros (pop, óptico, «nueva abstracción», «minimalismo», superrealismo, «Land art», arte conceptual, «neofiguración», «nuevo realismo», cinético, figuración narrativa, etcétera), pues “[I]a relevancia innovativa viene condicionada y concedida por la influencia de la crítica, del potencial propagandístico y publicitario, etc.”⁵¹

De modo que el arte se sostiene tejiendo a su modo la misma red que el sistema económico trama, pues aprovecha para sí las fuerzas productoras del capitalismo para generar

⁴⁷ Graw, Isabelle. *Op. Cit.*, p. 123.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 126.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 93.

⁵⁰ Octavi Comeron está pensando en la expansión prodigiosa de la cultura en la esfera social propuesta por Frederic Jameson. La cita textual es: “La lógica productiva del postfordismo, que supone la inclusión de la subjetividad y la creatividad en el trabajo y la flexibilización y disolución del tiempo laboral en el tiempo de vida, ha venido frecuentemente planteada (Virno, Negri, Lazzarato, etc.) como una generalizada incorporación del modelo artístico en todo el ámbito socio-laboral. El juego de reflejos que ahí se produce es clave. Si las vanguardias artísticas se habían construido bajo la aspiración de un “museo sin paredes”, el capitalismo supo leer las posibilidades que albergaba la edificación de una “fábrica sin paredes” (tal como Lazzarato describió la nueva organización del trabajo inmaterial a mediados de los noventa); mientras el arte se esfuerza en analizar e incorporar las funciones y el lenguaje de la economía productiva “real”, las empresas no han dudado a su vez en asimilar un rol cultural y en proyectar sobre sus productos y trabajadores un cierto barniz artístico que les ofrezca marcas de “distinción” y mayores márgenes de valor añadido”. COMERON, OCTAVI. *Op. Cit.*, p. 20.

⁵¹ MARCHÁN FIZ, SIMÓN. *Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “Postmoderna”*. 6ª Edición. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 1994. pp. 14-15.

la manifestación material y simbólica de su propia producción, y sería, en gran medida, un arte capitalista el que determina bajo qué modulación ingresa lo artesanal en el arte institucionalmente legitimado:

(...) es indudable que el capitalismo liberó fuerzas tremendas para la producción artística y económica. Dio vida a nuevos sentimientos e ideas y puso al alcance nuevos medios para expresarlos. [...] Y así, aunque el capitalismo fuese básicamente extraño a las artes, favoreció su desarrollo e impulsó la producción de una enorme cantidad de obras expresivas y originales.⁵²

⁵² FISHER, ERNST. *La necesidad del arte*. Barcelona: Ediciones 62 S.A., 1967. p. 59.

CAPÍTULO III

LA RAÍZ CERÁMICA

*La rueda del tiempo retrocede o se detiene,
cerámica y alfarero perduran.*

Rabbi ben Ezra, XXVII, Robert Browning

Respecto a la Cerámica en su condición inmanentemente manual, debemos recordar que ésta es una de las manifestaciones técnicas (y estéticas, mirado retrospectivamente) más antiguas de la humanidad y que, a través de su producción, fue factor determinante de su desarrollo como especie. Se cree que sus primeras apariciones datan del período neolítico cuando el ser humano pasó de cazador a cultivador agrícola; aunque los últimos descubrimientos sitúan vestigios de vasijas mucho antes, en el Mesolítico, última época paleolítica de la edad de piedra,⁵³ las que fueron producidas por tribus recolectoras y cazadoras en el archipiélago japonés en el período de Jōmon,⁵⁴ las cuales se han fechado en unos 14.000 años a. de C.⁵⁵ La Cerámica es partícipe, junto al pintura rupestre, de las primeras expresiones narrativas donde el hombre se representa en su mundo, dentro de las cuales destaca una pequeña pieza de cerámica mortuoria encontrada en una tumba en Abidos (cerca de Luxor), Egipto, 3500 a. de C.,⁵⁶ casi mil años más antigua que los faraones o las pirámides. Además, propició la expansión de la escritura, ya que sirvió de soporte material de la escritura cuneiforme ⁵⁷ desarrollada en forma de tablillas de cerámica duras en Mesopotamia, pues grabar sobre la arcilla blanda permitía una mayor rapidez y fluidez de escritura, y luego al cocer el barro, le otorgaba a la impresión mayor durabilidad que el tallado en piedra, en madera o en hueso. El registro más

⁵³ Neil MacGregor cita a Simon Kaner, especialista en cultura antigua japonesa, para mencionar que el uso de la cerámica no estuvo restringida a la aparición de la agricultura, pues hay evidencias que anteriormente, en el período Jōmon [entre el Mesolítico (o finales del Paleolítico) hasta la época del Neolítico, durante la Edad de Piedra], los pueblos recolectores y cazadores también necesitaban utensilios cerámicos. MACGREGOR, NEIL. (2012). Vasija Jōmon. En: *La historia del mundo en 100 objetos*. Madrid: Debate Editorial, 2012. Obtenido de: <https://www.amazon.com/historia-del-mundo-objetos-Spanish-ebook/dp/B009NLSSDS>

⁵⁴ El término “jōmon” tiene su origen en la expresión inglesa “cord marked pottery” (“cerámica con marcas de cuerda”), utilizada por el zoólogo norteamericano Edward S. Morse en 1877. Véase: HANE, MIKISO. *Breve historia de Japón*. Madrid: Alianza Editorial, 2003. 416p.

⁵⁵ Otras investigaciones de arqueólogos estadounidenses en el año 2012, en base al análisis de los fragmentos de un gran tazón encontrado en la cueva de Xianrendong, en la provincia de Jiangxi, concluyeron que éstos tenían cerca de 20.000 años, situando su descubrimiento de la cerámica en el período Paleolítico Superior. GHOSH, PALLAB. 2012. La cerámica más antigua del mundo. [en línea] BBC Mundo noticias. 29 junio 2012. <https://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/06/120628_ceramica_antigua_china_cocina_alcohol_jgc> [consulta: 21 septiembre 2018]

⁵⁶ «En 1900, un miembro de la Sociedad de Exploración de Egipto excavó una tumba en el sur de dicho país. Discretamente, etiquetó su descubrimiento como «Tumba A23» y anotó su contenido: “Cuerpo, masculino. Bastón de arcilla pintado con rayas rojas, con maza de imitación de arcilla. Pequeña caja de cerámica roja, de cuatro lados, de 23 × 15 centímetros. Huesos de pata de pequeño animal. Vasijas y base con 4 vacas de arcilla.”» MACGREGOR, NEIL. Figuras de arcilla egipcias de ganado. En: *Op. Cit.*

⁵⁷ Ernst Gombrich relata: “En estas escombreras se encontraron también piedras redondas con sellos, y tablillas cerámicas con inscripciones. Pero no en jeroglíficos, sino en otro tipo de escritura casi más difícil aún de descifrar. Precisamente porque ya no emplea imágenes, sino trazos aislados acabados en punta y con aspecto de triángulos o cuñas. Se llama escritura cuneiforme. En Mesopotamia no se conocieron los libros de papiro. Todos los signos se escribían en arcilla blanda que, luego, se cocía en hornos, formándose así tablillas de cerámica duras. Se han hallado grandes cantidades de esa clase de tablillas de época antigua”. GOMBRICH, ERNST H. *Breve historia del mundo*. Madrid: Ediciones Península, 2014. p. 43.

antiguo conservado de la escritura cuneiforme en arcilla pertenece a una tablilla encontrada en el sur de Irak 3100–3000 a. de C. Gracias a este mismo método de preservación de la escritura que descubrieron los mesopotámicos, en el siglo XIX se permitió contar con la prueba concreta más añosa del relato bíblico, cuando en 1872, George Smith descifró el contenido de una tablilla de escritura de arcilla procedente de Nínive (cerca de Mosul), norte de Irak, datada entre 700–600 a. de C., revelando que se trataba de un escrito sobre la historia de Noé y su arca. De la misma forma, el procedimiento sobre la arcilla blanda permitió el desarrollo de la serialidad del grabado y la construcción sucesiva de objetos similares, cuyas demostraciones efectivas se encuentran en el Sello de piedra, procedente de Harappa, valle del Indo (Punjab), Pakistán 2500–2000 a. de C. y la teja de cerámica originaria de Corea del Sur, 700–800 d. de C., etcétera.

En el sentido de que los fenómenos de clasificación historicista no debiesen ser leídos linealmente, sino coexistentes, superpuestos y en una multiplicidad circular de interacciones como propone Manel DeLanda⁵⁸, podríamos continuar resumiendo que la Cerámica como modo productivo y expresivo primitivo, aun cuando no haya influencias ni interacciones entre un tipo de cerámica y otra, o entre tribus o pueblos ceramistas, de igual modo, está presente en todas las épocas, culturas y lugares del planeta tierra. Pues, en palabras del historiador de arte británico Neil MacGregor “como la escritura, parece que la cerámica se inventó en distintos sitios y en diferentes momentos en todo el mundo”⁵⁹. No sería errado entonces sostener una cuestión bastante lógica: la Cerámica surge de las necesidades ontológicas humanas de supervivencia y trascendencia, donde *lo cerámico* es (fue) la relación directa de un individuo o sujeto comunitario que se vincula inmanentemente con la materialidad y los elementos a los cuales pertenece, habitándolos espacial y culturalmente.

La Cerámica demuestra, en un primer estado liminal, el dominio sobre los elementos tierra, agua, aire y fuego, para luego emplear ese conocimiento para expresarse y reconocerse a sí mismo, pues como plantea Humberto Giannini “el Hombre es búsqueda de sí mismo *entre* las cosas de su mundo, a partir de ellas”.⁶⁰ Las manifestaciones alegóricas realistas y pictográficas de la cerámica de la cultura Moche en el norte de Perú (100–700 d. de C.); las ofrendas y testimonios autorales en los jarrones de porcelana, procedente del condado de Yushan en China (1351 d. de C.), las figuras funerarias chinas Tang (728 d. de C.), hechas como necrologías que serían leídas en juicio del inframundo; los únicos testimonios arqueológicos preservados de la pintura griega en la minuciosa decoración figurativa y geométrica de sus vasos alfareros, desde el desarrollo del estilo minoico al helenístico, de Alejandro Magno a Cleopatra VII (2000 a. de C. a 30 a. de C.); la monumental puerta de Ishtar (575 a. de C.), hecha de adobe y cerámica vidriada, que abarcaba 14 metros de altura por 10 metros de ancho en la muralla interior de Babilonia, la cual daba acceso al templo de Marduk, y cuyos restos fueron descubiertos y trasladados durante las campañas arqueológicas alemanas de 1902 a 1914, para luego ser reconstruidos en el Museo de Pérgamo de Berlín; de la que además el gobierno de Saddam Hussein en Irak hizo construir una réplica en la vieja Babilonia como puerta de acceso a un nuevo museo arqueológico iraquí que nunca se llevó a cabo; las cerca de 8000 figuras de

⁵⁸ DELANDA, MANUEL. *Mil años de historia no lineal. Una deconstrucción de la noción occidental del progreso y de la temporalidad*. 2^{da} edición. Barcelona: Editorial Gedisa, 2017. 352p.

⁵⁹ MACGREGOR, NEIL. *Op. Cit.*

⁶⁰ GIANNINI ÑIGUEZ, HUMBERTO. *El mito de la autenticidad*. [en línea]. Ediciones de la Universidad de Chile, 1968 [fecha de consulta: 24 de octubre 2018]. Disponible en: <<http://libros.uchile.cl/428>>. p. 65.

terracota de guerreros y caballos a tamaño real del ejército del emperador Qin Shi Huang, 210 a. de C., halladas enterradas cerca de la ciudad de Hsian, norte de China en 1974; la cúpula interna de la capilla Pazzi (1440s.) construida en cerámica vidriada por Luca della Robbia, cuyo recinto situado en el exterior de la célebre y majestuosa Basilica di Santa Croce, el cual según Vasari fue realizado por Brunelleschi en el Quattrocento italiano; las exportaciones de la porcelana china a Europa en grandes cantidades industriales a través de *La Compañía Holandesa de las Indias Orientales* entre el siglo XVII al XVIII, lo que instauró un sincretismo estético entre oriente y occidente, ya que los chinos, sin afectar el imaginario de su producción interna, adaptaron su producción exportadora de acuerdo al criterio del gusto europeo, incorporando en sus motivos decorativos cerámicos unos eclécticos paisajes británicos, holandeses y franceses; cuestión que a su vez motivó el descubrimiento y desarrollo de la porcelana europea en el siglo XVIII que ya había mencionado; y posteriormente, la fábrica portuguesa de Lozas Artísticas Bordallo Pinheiro fundada en 1884, donde sus diseños y coloridos se anticipan a lo que serían el Arte Pop a mediados del siglo XX; así también los azulejos pintados que adornan el frontis de la estación de ferrocarriles de la ciudad de Aveiro, o las decoraciones policromadas en las catedrales e iglesias y en las fachadas de los edificios públicos en Ovar y Válega; y las múltiples evidencias de la cerámica figurativa y ceremonial africana, centroamericana; la minuciosa y detallista cerámica turca de Iznik, y tantas otras demostraciones que por la acotación del análisis se escapan; nos debiesen demostrar la alta integración y complejidad de socialización que ha tenido la Cerámica a través del desarrollo humano, abarcando un amplio espectro ontológico, etológico, antropológico, religioso, sociológico, económico y político, lo que pareciera no corresponder con el lugar de arte menor en el que ha devenido.



Fig. 26. Vasija de la cultura Jōmon, procedente de Kubodera (Japón). 12.000 años de antigüedad. Museo de la ciudad de Tokamachi.

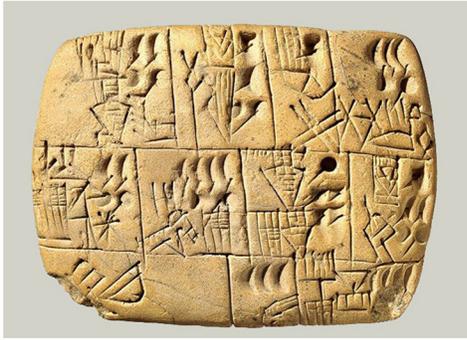


Fig. 27. Tablilla de arcilla, encontrada en el sur de Irak, Circa 3100-3000 a. de C.



Fig. 28. Cerámica del taller Vassilikí con una decoración producida por una cocción irregular, Circa 2400-2200 a. de C.



Fig. 29. Tejas tradicionales de Corea. (700-800 d. de C.)



Fig. 30. Botellas de línea fina del Mochica Tardío, (600-850 d. de C.)



Fig. 31. Cúpula interna de la Capilla Pazzi, Florencia (1440). Cerámica esmaltada.



Fig. 32. Puerta de Ishtar instalada en el Museo de Pérgamo de Berlín. Fue construida en el año 575 a. C. por Nabucodonosor II.



Fig. 33. Ocho mil figuras del “Ejército de terracota”. Mausoleo dedicado al Emperador chino Quin Shi Huang. Circa 260 a. de C.

En Chile, el paralelo de una progresiva desvalorización y demérito artístico de *lo cerámico* es similar: desde una riqueza expresiva y estilística autóctona, manifestada por el predominio expresivo y simbólico de las alfarerías prehispánicas de la cultura *El Molle*, los pueblos Mapuches y Diaguitas; la Cerámica pasó a ser una de las pocas producciones manufactureras en ser industrializadas, cuyo mayor emblema es la Fábrica Nacional de Loza de Penco (FANALOZA)⁶¹ ubicada en la octava Región del Biobío. Además, en el tránsito de *lo cerámico* hacia una producción mercantil, a menor escala, encontramos la cerámica utilitaria y decorativa de Quinchamalí, cerca de Chillán, la cerámica policromada de Talagante en la Región Metropolitana, la cerámica popular de Pomaire⁶² en la comuna de Melipilla, al oeste de Santiago, y las cerámicas tradicionales de Pañul en la Sexta Región, y la industria artesanal de Nacimiento en el Alto Bío-Bío, entre otras.

En el libro *Diaguitas, pueblos del Norte Verde del Museo Chileno de Arte Precolombino de Santiago*, Rafael Paredes Rojas, profesor de Artes de la Universidad de la Serena, señalaba:

Ya hemos manifestado nuestra opinión acerca de la crisis que viven el arte y la artesanía actuales. Están enfermas de inutilidad y de falta de espiritualidad. O, simplemente, de inutilidad, porque hay una funcionalidad que satisface necesidades de la vida física y cotidiana. Y otra, igualmente necesaria, que podemos llamar “funcionalidad del alma” (A. Malraux, **Las voces del silencio** [sic]), que responde a necesidades espirituales.

La cerámica precolombina nos señala con claridad el camino que debemos transitar para salvar arte y artesanía de la simple decoración y de la decadencia:

Primero, debe ponerse a lo artesanal lo que la máquina no tiene, a saber: personalidad, expresividad, humanidad. Es decir, paradójicamente, la artesanía, para salvarse, debe dejar de ser mera artesanía. Debe recuperar el soplo de arte que casi siempre tuvo en las expresiones de pueblos “primitivos”.

⁶¹ El primer establecimiento industrial de artículos de cerámica documentado fue la *Fábrica de loza i artefactos de arcilla de Penco* en 1888, del empresario penquista Roberto Lacourt Ojeda. Luego de muchos intentos fallidos de consolidar la fabricación locera en el puerto del Biobío en 1927, surge la Fábrica Nacional de Loza – FANALOZA, de la sociedad Díaz Hermanos, liderada por el industrial español Juan Díaz Hernández. En 1930 Fanaloza se transformó en la Fábrica Nacional de Loza-Penco, basada en la Sociedad Anónima Fanaloza, conformada por la misma familia Díaz Boneu, en conjunto con un grupo pequeño de industriales y comerciantes de la provincia de Penco. La fábrica fue conocida hasta 1982 como Fanaloza, ya que, por una drástica reducción de sus ventas durante la gran crisis de la economía chilena, derivaba de la recesión mundial de 1980 y de no estar en condiciones de competir con productos importados, esta se desligó de la familia fundadora, y pasó a llamarse Lozapenco. En 1987, Feliciano Palma Matus y su esposa, Margarita Germany, compraron la empresa Lozapenco. Su nuevo dueño, a través de su gestión, realizó la mayor estafa tributaria que se tenga registro, defraudando al fisco entre 1987 y 1990 con más de US\$ 46 millones de la época, equivalentes a US\$ 80,4 millones de hoy, lo que ocasionó la quiebra de Lozapenco. «En adelante, hasta 1993, será administrada por Coprosa (Comercializadora de Productos S. A.) y, posteriormente, por Cerámicas Industriales S. A., en conjunto con la Sociedad de Inversiones Pampa Calichera. “Desde el año 2011 -menciona Aguilera- la empresa es comprada por el Grupo Ecuatoriano Podolia, quienes han vuelto a dar fama al nombre Fanaloza». Véase: MÁRQUEZ OCHOA, BORIS. *Cerámica en Penco Industria y Sociedad 1888- 1962*. Hualpén: Ediciones del Archivo Histórico de Concepción. 2014.112 p.

⁶² «El origen de la tradición alfarera del pueblo de Pomaire es anterior a la llegada de los españoles, su gran habilidad para trabajar la cerámica los hizo indispensables para los españoles pues los necesitaban para producir infinidad de objetos de uso cotidiano como ollas, vasijas, jarros, platos, etc. Esto les permitió sobrevivir aun sin sus tierras. Actualmente en este pueblo se produce una gran cantidad de objetos de greda que no pertenecen a su tradición alfarera, como ánforas griegas, zapatos gigantes, personajes de la cultura Disney, etc. Algunos artesanos al usar el torno han convertido esta cerámica en objetos sin tradición y muchas veces inútiles, sin embargo, quedan “loceras” como las señoras Teresita Muñoz, Olga salinas y Celinda guerrero, quienes siguen trabajando la greda con las mismas técnicas y formas de antaño.” PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE. (s.f.). *Cerámica de Pomaire*. Programa de Artesanía de la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile. [en línea] <<http://www7.uc.cl/faba/ARTESANIA/PIEZAS/Chile7.html>> [consulta: 06 agosto 2018].

Segundo, arte y artesanía deben volver a ser necesarias, responder a necesidades reales. En lo posible, ser parte de la vida misma. No es fácil, pero es indispensable, sobre todo en nuestros pueblos, tan llenos de necesidades y tan faltos de recursos como para acceder a soluciones de tecnología avanzada.⁶³

Aunque no comparto el tono idealista de la cita anterior, ésta permite sentar puntos a discutir. Primero, la manualidad por sí misma no determina nada, aun cuando esté asociada a la aureática autenticidad de un autor. En efecto, depende de quién sea el autor, del valor simbólico asociado a ese autor y su capacidad de transferirle, para su interpretación, ese valor simbólico a su obra. Segundo, la falta de espiritualidad que plantea Paredes está asociada a la enajenación laboral *-homo laborans-* de los modos productivos dentro de una sociedad tardocapitalista y del entramado de relaciones que condicionan heterogéneamente los espacios y las vidas de los individuos como plantea Michael Foucault y Henri Lefebvre. Y, por último, el planteamiento de un arte o artesanía que hay que reingresar a “las necesidades reales”, a “la vida misma”, habría que abordarlo desde la pérdida de la escala humana que el sujeto contemporáneo padece a la hora de concebir su tiempo y su mundo, y no como crítica a una deshumanizada tecnologización.

Respecto a esto último, Paredes desliza en lo artesanal decorativo una reprobación semejante a la que John Ruskin y William Morris sostenían a finales del siglo XIX, en oposición a la mezcolanza de estilos arquitectónicos que se ejecutaban en la edificación Victoriana de la Gran Bretaña. El movimiento de *Artes y Oficios (Arts & Crafts)* que proponía Morris, enarboló banderas para abolir la producción técnica en masa y a favor del “producto manual concienzudo y lleno de sentido”, como describe Ernst Grombich.⁶⁴ Aunque esto produjo la contradicción de que, como complementa el mismo historiador del arte, “el humilde trabajo manual por el que abogaban demostró ser, en las condiciones modernas, el mayor de los lujos”.⁶⁵ Si bien, el espíritu de autenticidad que establecía el *Arts and Crafts* apuntaba a una vuelta a las prácticas medievales, sus proposiciones sirvieron de instancia crítica para producir un *modo nuevo* que renegase de estas imitaciones “en serie, estridentes y de pacotilla” en boga, pero desde una mirada que dejase atrás los agotados órdenes constructivos de la tradición occidental. Así, en la década de 1890 nace el *Art Nouveau*, el cual toma las ideas y patrones del arte oriental, y como concluye Grombich, “por vez primera desde Brunelleschi, a los constructores europeos se les brindaba un estilo completamente nuevo”.⁶⁶

Este germen del Arte Moderno propondría la resiliencia al trauma industrial y sus consecuencias biopolíticas y psicopolíticas como una constante en la necesidad expresiva del sujeto individual contemporáneo. Es decir, el *Arts and Crafts*, desde una mirada fija en el goce estético de una autenticidad humana, propicia el cuestionamiento del lugar y la dimensión que ocupa el sujeto en relación con sus modos productivos. Sin embargo, siguiendo ese análisis sujeto-industria, una posición antitécnica es una ingenuidad utópica que tampoco se incrusta

⁶³ GONZALO AMPUERO BRITO Y RAFAEL PAREDES ROJAS. *Diaguitas, pueblos del Norte Verde*. 2^{da}. edición. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino, 1991. p. 40.

⁶⁴ GOMBRICH, ERNST H. *La historia del arte*. 6^{ta} edición. Londres: Phaidon Press Limited, 2013. p. 411.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 412.

en la problemática, más bien la evade; pues, tal como plantea Gilbert Simondon, establecer una oposición entre la cultura y la técnica (por derivación prácticas técnicas y fines técnicos), basada en una defensa de lo humano, desconoce, en palabras de Simondon, precisamente que:

La oposición que se ha erigido entre la cultura y la técnica, entre el hombre y la máquina, es falsa y sin fundamentos; sólo recubre ignorancia o resentimiento. Enmascara detrás de un humanismo fácil una realidad rica en esfuerzos humanos y en fuerzas naturales, y que constituye el mundo de los objetos técnicos, mediadores entre la naturaleza y el hombre.⁶⁷

En Chile, la decadencia de *lo cerámico*, su atrofia expresiva, sus objetos convertidos en mercancía exótica para la demanda turística, o el hecho de que sus propiedades encuentran su redención en ser los materiales y las piezas para la construcción de una mundanidad utilitaria, manifiestan una debilidad frente a las influencias artísticas extranjeras y las ambiciones mercantiles que sacudieron sus estatutos estéticos y estilísticos desde la conquista española en adelante. En ese sentido, su insuficiencia estética no podría atribuírsele sólo a un atraso tecnológico, sino que la falta de una matriz productiva responde a una carencia de un entramado social con características identitarias autónomas, pues mientras se progresó en la incorporación de medios y aparatos técnicos, el pensamiento visual y crítico propio, se anquilosó en un estilo imitativo y adaptativo, en función de la aceptación de consumidores expectantes del poderío y la destreza constructiva asociada en su mayoría a los modelos eurocentristas.⁶⁸

En mayor profundidad, el pre-juicio institucionalizado sobre lo artesanal referido a lo popular, evita pensar los rasgos autóctonos de la manualidad, encasillándolos de modo museístico, disecándolos como remantes de estados cognitivos epistemológicamente ya superados respecto al arte contemporáneo, y no concede que éste pueda ser “el espacio genuino del conflicto cultural más profundo, en el que se desarrolla una dinámica creativa de gran vigor, pese a las condiciones adversas que la signan”,⁶⁹ como anhelaba Adolfo Colombres. Baudrillard, basándose en Simondon, plantea que no son los objetos artesanales en sí mismos el problema de su valoración, sino el dominio de un nuevo orden técnico coherente a sus estructuras económicas, que se superpone a la relación relativa e insuficiente que mantiene lo artesanal con su sistema de necesidades.⁷⁰ Vale decir, no es que las acciones, procedimientos o materialidades utilizadas artesanal o artísticamente difieran, sino que es la intención crítica, reflexiva y expresiva que se le adjudica al arte en detrimento de lo artesanal, lo que determina su supremacía. El arte compone un complejo sistema crítico, que cuestiona las consecuencias relacionales de un régimen técnico. Así, lo artesanal, inarticulado, nos aparece como el *ominoso estado* de una manualidad ya superada.

⁶⁷ SIMONDON, GILBERT. *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo libros, 2008. p.31.

⁶⁸ Ejemplo claro de esto último es el Museo de Copias de Chile, inaugurado en el Palacio de Bellas Artes en agosto de 1911, donde se pretendió difundir el ideario de belleza del modelo grecolatino con réplicas de “obras inmortales” que se podían encontrar en los museos de Roma, París, Florencia o Nápoles, como proyecto formativo y de adoctrinamiento de una cultura imitativa. Véase: GALLARDO SAINT-JEAN, XIMENA. *Museo de Copias. El Principio Imitativo como Proyecto Modernizador. Chile, Siglos XIX y XX*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado. 2015.

⁶⁹ ACHA, JUAN; COLOMBRES, ADOLFO Y ESCOBAR, TICIO. *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Ediciones Colihue S.R.L., 2004. p. 20.

⁷⁰ BAUDRILLARD, JEAN. *El sistema de los objetos*. 18va edición. México: Siglo XXI Editores S.A. 2004. p. 213.



Fig. 34. Arriba a la izquierda: Recipientes antropomorfos, período Fase III (Diaguita-Inca) 1470 - 1536 d.C.
Abajo a la izquierda: Escudilla policroma Diaguita, período Horizonte Inka. Diaguita III. Diaguita-Inca 1470- 1532 d.C.
A la derecha: Aríbalo. Cántaro Diaguita, período Agroalfarero Tardío 900- 1535 d.C.



Fig. 35. Imágenes de productos típicos fabricados en Pomaire.

¿Cómo entender que en la Cerámica chilena, luego del arte diaguita preincaico, en cuya decoración opera “una lógica visual complejamente abstracta, rica en *simetrías de infinita variabilidad*, en *ilusiones ópticas de movimiento* y *vibración de atracción hipnótica*”, una sofisticada “tecnología del encantamiento”⁷¹, haya sobrevenido una artesanía figurativa que construye en greda alcancías con forma de pequeños cerdos adornados con lentejuelas o decorados como Spiderman en Pomaire, sino es con la constatación de que, en general, el sujeto poscolonial, paulatinamente se despliega en una relación simbólica diluida, en una falta de entendimiento de “para qué se produce” cerámica y en una sustitución de las necesidades expresivas por necesidades lucrativas, al no establecer un contacto directo, a través de su medida temporal y epistemológica, con su realidad material e inmaterial?

Hay entonces en *lo cerámico*, como en todo el arte poscolonial, una ruina artística fundada sobre el carácter narrativo en el cual se han definido sus mitos fundacionales; cuya definición estará siempre bajo la jurisprudencia del dominio verificador del modelo eurocentrista del Arte:

Pero la experiencia etnológica poscolonial permite ir aun más lejos y sugerir que el propio arte, en sus diversas formas, es una ruina o una promesa de ruina, y que, por ese mismo hecho, tal vez tenga siempre, para ser reconocido como tal, necesidad de la mirada de Europa.⁷²

Fanaloza y Pomaire en particular, se desarrollan –al igual que el arte americano– conforme a la aplicación de modelos impostados del eurocentrismo y a las influencias del mercado global. Por lo mismo, operan desde el *desface* y el *descalce* de la imitación y la copia, desde la adaptación de un *localismo* que primero rechaza su verdadera tradición, y luego aspira a disfrazarla en función de desmentir una dominación inquebrantable; o llevados por una fascinación de pertenecer a una “falsa universalidad” –que a su vez les garantiza un sustento económico–, niegan la falta de un *pensamiento visual independiente* y auténtico, como desarrollan Acha, Colombres y Escobar en *Hacia una Teoría Americana del Arte*; pues si se trata de adscribir a la idea de una globalización, la cual sólo es posible por el despliegue de la competitividad regulada por quienes más control tienen sobre las relaciones económicas y políticas, es claro que no hay posibilidad de no ser cooptado y desorientado por la incapacidad de “pensar lo local a escala planetaria”, debido a que, “[n]o habitamos cotidianamente el planeta, sino por el contrario, habitamos planetariamente nuestra localidad”, como acertadamente nos hace pensar Sergio Rojas.⁷³

Al igual que otros tipos de fábricas en la zona portuaria del Biobío, Fanaloza desde sus inicios fue impulsada desde un nacionalismo acrítico propugnado por el Estado chileno en el siglo XIX, ante la necesidad de una industrialización dado el “agotado modo de producción

⁷¹ Véase: GONZÁLEZ, PAOLA. 2016. La tradición de arte chamánico shipibo-conibo (amazonía peruana) y su relación con la cultura diaguita chilena. [en línea] Santiago de Chile, Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino Vol. 21, N° 1, 2016, pp. 27-47 <<https://scielo.conicyt.cl/pdf/bmchap/v21n1/art03.pdf>> [consulta: 26 abril 2018].

⁷² AUGÉ, MARC. *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A, 2003. p. 28.

⁷³ Sergio Rojas escribe: “¿Cómo podemos pensar esa realidad rizomática cuyos puntos en red proliferan sin solución de continuidad? Un autor [Santiago López Petit, 2007] expresa la paradoja: «pensar la realidad en la época global no puede ser otra cosa que pensar la propia realidad global» Es decir, la desorientación no se debe al imperativo de que tener que abandonar la localidad para comenzar a pensar una realidad a escala planetaria, sino que consiste en el hecho de que debemos pensar lo local a escala planetaria. No habitamos cotidianamente el planeta, sino por el contrario, habitamos planetariamente nuestra localidad.” ROJAS, SERGIO. *Op. Cit.*, pp. 45-46.

colonial” para abastecer la alta demanda de alimentos y artículos de consumo en las zonas mineras del norte, y por ende, su énfasis productivo fue utilitario y coherente a las políticas educacionales de la Escuela de Artes Aplicadas antes expuestas. Hay que reafirmar que este modelo de identidad nacional propuesto está concebido y condicionado desde la paradójica dependencia especular del progreso europeo tanto artístico como industrial (enfoque planetario), y, por otro lado, desde una exacerbación contestaria a esas *invasiones* que valida una identificación folklórica, “banalizada en una alquimia que convierte a lo específico en típico”, lo que en definitiva produce una ratificación del modelo importado y “desactiva sus resortes transformadores”, como critica Ticio Escobar.⁷⁴



Fig. 36. Lugar donde funcionaba el sindicato de trabajadores loceros de Penco.



Fig. 37. Algunos de los sellos logotipos utilizados por Fanaloya.



Fig. 38. Parte del equipo de la sección Bone China en 1969. De izquierda a derecha: Vladimir González, fileteador; Rebeca Montalba, decoradora; Sonia Quiroz, decoradora; Luz Gallardo, decoradora; Sergio Barra, decorador; Raúl Moraga, operador de horno; Ivana Sanhueza, pegadora de calcomanía; Elva Cartes, decoradora; Hernán Riquelme, Ponceador; Ana Oñate, decorador; Luis López; Carlos Romero, operador de horno y clasificador; María Ester Inostroza, decoradora; Iván Vásquez, fileteador y Genaro Díaz, jefe de la Planta. (Imagen y descripción contenida en *Las piezas del olvido*, Boris Marquez. 2016. p. 36)

⁷⁴ACHA, JUAN; COLOMBRES, ADOLFO Y ESCOBAR, TICIO. *Op. Cit.*, p. 12.

Una demostración concreta de esto son dos referencias que el historiador Boris Márquez Ochoa expone: Primero, cuando fundamenta las causas de los constantes fracasos de la estabilidad de la empresa Fanaloza en sus varios intentos de fundación:

«“(…) la antigua fábrica de Penco, que instalada en condiciones defectuosas, pudo producir algunas toneladas de loza igual á (sic) la europea ordinaria, que es la clase que se consume en grande escala (...) las causas de este fracaso son variadas. Examinadas de cerca, se podrían resumir en dos generales, que son: la falta de capital y de preparación industrial”».75

Y segundo, cuando argumenta que la fábrica se ha consolidado y ha “conquistado a nivel nacional el sitio más alto de las empresas de su rubro y gozaba del reconocimiento internacional por la calidad de sus cerámicas y porcelanas, que en nada envidiaban a las tradicionales factorías europeas”:

Un reportaje de 1950 del diario El Sur condensa, en su título, la estabilidad de la empresa: “Fanaloza, una industria totalmente chilena, que es orgullo legítimo para esta zona y para el país. Toda la nación usa loza fabricada en Penco con materia prima nacional y por personal chileno.”76

Este caso emblemático de la cerámica nacional, sin autonomía y autodeterminación ni visual ni teórica, demuestra –sin ánimos de un dictamen irrefutable– las nocivas coaptaciones que hace el mercado sobre el espíritu estético, vaciándolo de sentido. Fanaloza progresa y degenera industrial y estéticamente a lo largo de su dificultosa historia productiva. En ciertos pasajes de su actividad logra sobreponer a su tendencia imitativa “de calidad y prestigio constructivo” extranjero, una idea propia cuando advierte el influjo que ejerce sobre las comunidades en las que opera, sobre todo cuando a partir de los años sesenta del siglo XX modifica sus lineamientos de diseño. Si bien, se persiste en las referencias exógenas, dadas las visitas que hacen sus directivos a las más importantes fábricas cerámicas de Europa, al menos se comprende la necesidad de la “conceptualización estética del producto”. Es así como se empieza a diseñar en base “a la sencillez y la acción dinámica de la forma, la síntesis expresiva, la función comprensiva y lógica de los objetos, la armonía del color, la novedad y originalidad”, atendiendo a “apelativos emocionales a instintos, hábitos, comodidad y necesidades”, guiados por las propuestas del ingeniero polaco Vladimir Posavac K.⁷⁷ La incorporación de estos “nuevos conceptos gráficos y estéticos” traídos de la experiencia industrial europea no lograron repercutir suficientemente. La marca “logró posicionarse”, las ventas aumentaron y la demanda de los clientes fue satisfecha, pero quizás sólo la ecléctica serie de vajilla *Willow* (vajilla Lozapenco), diseñada por el escultor Roberto Benavente, logró trascender y tener una asimilación y un reconocimiento visual inmediato como pieza cerámica chilena.

La mayoría del importante trabajo y la entrega que por más de un siglo realizaron miles de trabajadores, el significativo tramado social que generó la fábrica de Penco,

⁷⁵ MÁRQUEZ OCHOA, BORIS. *Op. Cit.*, p. 35.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 64.

⁷⁷ MÁRQUEZ OCHOA, BORIS. 2016. El arte de modelar y decorar. *En: Las piezas del olvido. Cerámica decorativa en Penco. 1962-1965.* Concepción: Ediciones del Archivo Histórico de Concepción, 2016.

sucumbió pasivamente, sin una férrea identidad propia⁷⁸ ante los preceptos comerciales de la “imitación estética industrial europea”, sin conservar las huellas de aquella propuesta de una “antropofagia cultural” que permitiera sobreponerse a una anecdótica asimilación ritual y simbólica de la cultura occidental, muy distinta a lo que proponía, por ejemplo, el Modernismo Brasileño.⁷⁹ Una vez que la crisis competitiva que produjeron los tratados de libre comercio en la década de 1980 con países exportadores mucho más poderosos, conjuntamente a una recesión económica mundial, y más definitivo aún, a raíz de la quiebra a la que es arrestada Lozapenco a consecuencia de la gran estafa tributaria contra el Estado chileno que realizó Feliciano Palma – propietario de la fábrica entre 1987-1990–, la mayor empresa de cerámica chilena, que comienza produciendo “ladrillos, tejas, artículos ornamentales pintados a mano y vajillería”, ahora en manos de un grupo empresarial multinacional, deviene en la producción de sanitarios, y de esta manera, su actual propósito es convertirse en “líder en el rubro de la producción y comercialización de productos para el baño, que hoy se abre al mundo con productos de inigualable relación precio-calidad”, como promociona su sitio web actualmente.⁸⁰

⁷⁸ En este sentido es muy valiosa la labor que realiza el Museo de la Historia de Penco en conjunto el Municipio de Penco, de rescatar la memoria social de las personas que trabajaron en Fanaloza, dado que la fábrica casi no cuenta con un registro acucioso ni de documentos ni objetos elaborados durante su funcionamiento. Por lo mismo, la memoria colectiva actual responde a donaciones particulares de los propios habitantes, logrando así la construcción de un nuevo archivo patrimonial que logra reensamblar su identidad social.

⁷⁹ El Modernismo Brasileño se fundamentó en la búsqueda de validar su identidad hibridizada, que tomaba para sí la asimilación, traducción, interpretación y transcripción de todos los fenómenos transculturales que constituían su experiencia, y ponía en valor que, a pesar de ello, tenía la capacidad de autodeterminarse una *cultura autónoma* arraigada en su tradición, desde donde concebía la realidad de su mundo y las formas de expresarlo, sin tener que recurrir a los valores estéticos europeos. Véase: SCHWARTZ, JORGE. 2005. Modernismo revisitado: la Caja modernista. [en línea] <http://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo/83_dic_ene_2005/casa_del_tiempo_num83_35_42.pdf> [consulta: 25 septiembre 2018].

⁸⁰ FANALOZA. (s.f.). Corporativo. Fanaloza. [en línea] <<https://www.fanaloza.cl/corporativo/>> [consulta: 27 septiembre 2018].

CAPÍTULO IV

EL DESPLIEGUE CERÁMICO

El mundo de la globalización económica y tecnológica es el mundo del tránsito y la circulación –destacándose todo ello sobre un trasfondo de consumo–.

El tiempo en ruinas, Marc Augé

La Cerámica artística, como ya he argumentado, es muy difícil disociarla de la revisión de la producción industrializada antes descrita, pues como plantea Simón Marchant Fiz, hay una estrecha relación de las formas productivas que rigen desde el Modernismo, tanto en el despliegue de mercancías como de obras de arte, bajo la figura de una *obsolescencia planificada* que hay que constantemente superar:

La obsolescencia psicológica artística, pues, es difícilmente comprensible desligada de la obsolescencia planificada que afecta a las actuales relaciones de producción. Los intereses del mercado en una sociedad en donde la obra ha ido perdiendo progresivamente los valores de uso a favor del puro valor de cambio, imponen la necesidad de innovaciones artísticas incesantes, similares a los fenómenos de la moda. Sabemos que ésta influye en las alteraciones de la norma estética y se convierte en un factor importante de la sociología del gusto. Ahora bien, la moda no es primariamente un fenómeno estético o artístico, sino económico, donde lo artístico posee una función secundaria.⁸¹

Por lo anterior, la tendencia es que lo artístico de *lo cerámico*, en cuanto a modo de diferenciación, esté dado por una contracción hacia un hacer manual, el cual insiste, ingenuamente, en que aquel valor de destreza corporal involucrado en la producción de los objetos, es el que aumenta el valor simbólico de los mismos cuando éstos se transan en un sistema económico regido por el valor de cambio.⁸² Ahora bien, ¿cuáles son las expresiones más frecuentes de la cerámica artística en la actualidad? En primer lugar, hay que aclarar que la Cerámica se desenvuelve bajo una cierta independencia o de forma paralela respecto al Arte visual instaurado institucionalmente, al disponer de estructuras y de idénticos modos de organizar una colectividad propia, la que se manifiesta en Museos, Galerías, Bienales, y otros eventos expositivos, fundados en la exhibición del oficio, el valor patrimonial de las colecciones de sus objetos y el reconocimiento de una tradición que intenta prolongar su vigencia.⁸³

⁸¹ MARCHÁN FIZ, SIMÓN. *Op. Cit.*, p. 14.

⁸² Esta es una ingenuidad desde la perspectiva de que la obra de arte debe inscribirse bajo una denominación icónica, la cual hace de ésta una cuestión significativa para el entramado socioeconómico donde el arte está siendo institucionalizado, como referenció sobre la Cuestión manual, en el capítulo II de este escrito.

⁸³ Hay que considerar también que la mayoría de los museos donde la Cerámica tiene una presencia fundamental, son museos catalogados como Museos Históricos, Monográficos o Arqueológicos, y muy pocos poseen un énfasis en las Bellas Artes o son designados como lugares del desarrollo del Arte Contemporáneo. En Chile destacan el Museo de Arte Precolombino, Museo de



Fig. 39. Afiches de Bienales de Cerámica en distintos lugares del mundo.



Fig. 40. Museo de Wedgwood, Inglaterra; Museo Nacional de Cerámica de Sèvres, Francia; Museo de Cerámica Princessehof, Holanda y Museo De Cerámica De La Rambla, España.

Artes Decorativas, Museo Nacional de Historia Natural de Valparaíso, Museo Arqueológico de La Serena, Museo Regional de Ancud, Museo Regional de la Araucanía, Museo de Talca, entre otros. A nivel mundial, son reconocidos el Museo Nacional de Cerámica de Sèvres, Museo Nacional Adrien Dubouché en Limoges, Museo de Cerámica Gladstone, Museo de Wedgwood, Museo y Galería de Arte de Alfarería de Staffordshire, Museo del Azulejo de Jackfield, Museo de Victoria y Alberto y el The Wallace Collection de Londres, Fábrica Imperial de Porcelana de San Petersburgo, Museo nacional de Cerámica Valencia, American Museum of Ceramic Art, Ceramic Tile Museum, Museo Cerámica de Faenza, Museo della Ceramica di Caltagirone, Museo de Cerámica de Berlín, Museo Nacional del Azulejo de Lisboa, Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, Museo de Cerámica Princessehof, Museo de Cerámica de Triana, Museo de Cerámica de l'Alcora, Museo de la Cerámica de Estambul, Museo Oriental de Cerámica de Osaka, etcétera.

Desde esa generalidad que implica la difusión ceramista, reparo en objetos que sus autores autodeterminan cerámica contemporánea, sin detenerme en alguno en particular; donde el énfasis del análisis está puesto en sus aspectos objetuales y materiales, en su morfología y colorido. Así, la rápida panorámica se circunscribe a obras que circulan masivamente, las cuales son encontradas bajo ese único filtro de búsqueda. Por ende, bajo la idea de una visión masiva y globalizada, los ejemplos a continuación no representan genealogías ni categorizaciones geográficas, estilísticas, técnicas, ni de ningún otro tipo; y, aunque las diferencias con objetos decorativos de consumo o artículos de lujo son sutiles, se admite una división artística sin mayores refutaciones para facilitar la ejemplificación.

En el catálogo de la XIII Bienal de Cerámica de Manises (<http://www.manises.es/es/ayto/museos/mcm/bienal/catalogo>), realizada en noviembre de 2017, podemos ver aún la supremacía del hilemorfismo aristotélico en las propuestas ceramistas. Materia, su color, plasticidad y textura; formas, sus estructuras, contornos y planos, desarrollan objetos diseñados que exhiben una destreza constructiva, que nos enfrentan a una experiencia de la seducción visual de lo *novedoso*, para disponernos con asombro a su tarea compositiva, instándonos a la noción del deleite de la *preciosidad*, de cuerpos irrefutablemente organizados en sí mismos. La misma tendencia se aprecia en la X Bienal Regional de Cerámica Artística organizada por la Universidad de Playa Ancha en Valparaíso el año 2016 (<http://www.upla.cl/noticias/2016/07/05/seleccionan-y-premian-obras-que-daran-vida-a-la-x-bienal-de-ceramica-upla/>), o en las publicaciones de Facebook del grupo portugués Rotas da Cerâmica (<https://www.facebook.com/Rotas-da-Cerâmica-113564495358584/>) o en otros grupos como el Ceramic artists Gallery Catalogs (<https://www.facebook.com/cgcatalog/>), Cerámica Contemporánea LCG (<https://www.facebook.com/Cerámica-Contemporánea-LCG-480388805416470/>), o en el sitio web oficial del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza (<https://www.facebook.com/micfaenza/>) y tantos otros. Asimismo en la página de internet Académie Internationale De La Céramique (<http://www.aic-iac.org>) o Ceramic Arts Network (<https://ceramicartsnetwork.org>), por nombrar sólo dos, como también en cualquier resultado que pudiera arrojar el buscador de google, de Pinterest, Instagram y otros sitios web, al digitar cerámica contemporánea en distintos idiomas en la casilla de búsquedas. De manera más academizada, el panorama objetual es muy parecido en cualquier bibliografía dedicada a la difusión de la especialidad como los libros *Surface Design for Ceramics* (Mills, 2011), *Contemporary Clay: Japanese Ceramics for the New Century* (Earle, 2005), *Contemporary Ceramics* (Cooper, 2009), *Ceramics and the Human Figure* (García, 2012), *The New age of Ceramics* (Press, 2016), *Ceramic Sculpture : Inspiring Techniques* (Tuner, 2009), *Clay: Contemporary Ceramic Artisans* (Brymer; Creswell, 2017), *Ceramics : Contemporary Artists Working in Clay* (Singleton, 2016), *Vitamin C: Clay and Ceramic in Contemporary Art* (Lilley, 2017) o *New Wave Clay : Ceramic Design, Art and Architecture* (Morris, 2018), entre muchos otros, o en la revista Esteka (<http://www.huarahuara.cl/esteka.php>), del taller ceramista chileno Huara Huara o en la Revista internacional cerámica (<http://www.revistaceramica.com>), publicada trimestralmente en España.

En general, aparecen allí complejas figuras polimórficas, coloridos fractales presentados en una *orgánica artificialidad*, abstracciones policromadas de texturas simuladas materialmente, sofisticados modelados en sus variantes paraboloides, hiperboloides, conoides, o intrincadas versiones helicoidales, con extraordinarios acabados caligráficos o esquemáticos esmaltados, que muchas veces representan variantes de transcripciones zoomórficas o antropomórficas, en un imaginario objetual asentado en efectos visuales y sensoriales, los cuales encierran y suspenden en el enfoque del objeto, cualquier otro cuestionamiento fuera de su tautológica cosificación.

Así, a grandes rasgos y pre-juiciosamente, la Cerámica contemporánea se resguarda en un alarde de destreza manual y técnica tradicional que la integra a la actualidad desde el avance cada vez más sofisticado de una constante innovación morfológica, y pone en valor –como el movimiento *Arts & Crafts*– lo natural y lo hecho por la mano del hombre, en clara oposición a lo mecanizado y estandarizado. Ahora bien, este afán sincrónico con el presente a partir de la originalidad e innovación estética, contraviene la definición de lo contemporáneo propuesta por Agamben, y muchas veces fuerza su ingreso a “la actualidad” desde una malinterpretación de estos conceptos artísticos, pues, como sostiene el filósofo italiano:

La contemporaneidad es, pues, una relación singular del propio tiempo, que adhiere a este y, a la vez, toma su distancia; más exactamente, es *esa relación con el tiempo que adhiere a este a través de un desfase y un anacronismo*. Quienes coinciden de una manera demasiado plena con la época, quienes concuerdan perfectamente con ella, no son contemporáneos ya que, por esta precisa razón, no consiguen verla, no pueden mantener su mirada fija en ella.⁸⁴

Así, el ámbito cerámico entrañaría un oxímoron, el cual, hasta para los propios ceramistas pasa inadvertido: una actualidad arraigada en la tradición que se justifica esgrimiendo en sí, no un nuevo estadio de *lo cerámico*, sino una *innovadora tradición*, que, en un intento de imperioso ensamblaje, convierte en ambigua tanto su tradición como su *novedad*.

Focalizándome en nuestra Cerámica local, esta transversal falta de distancia crítica pareciese ser una vez más el lastre que carga *lo cerámico* ensimismado en sus objetos, en función de una idea de belleza basada en el régimen del idealismo estético de Occidente impuesto por el eurocentrismo que Colombres reprueba firmemente:

Una teoría americana del arte deberá tomar mayor distancia de los remanentes del idealismo estético de Occidente, dando primacía a lo colectivo sobre lo individual, y prestigiando al individuo en la medida en que su obra alcance a representar los valores y conflictos de su comunidad o se sitúe en forma crítica frente a la historia de la misma.⁸⁵

⁸⁴ AGAMBEN, GIORGIO. ¿Qué es lo contemporáneo? *En: Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. 2011. pp. 18-19.

⁸⁵ ACHA, JUAN; COLOMBRES, ADOLFO Y ESCOBAR, TICIO. *Op. Cit.*, p. 26.



Fig. 41. Hitomi Hosono, *Black wisteria box* (2012). Porcelna y esmalte de oro.



Fig. 42. Lourdes Riera, *Inquietud* (2013).



Fig. 43. Zemer Peled, *Under The Arch* (2016). Porcelana.



Fig. 44. Harumi Nakashima, *A Form Disclosing Absurdities - 1708* (2017). Cerámica esmaltada.



Fig. 45. Jennifer Mccurdy, *Radiatori Vessel* (2017). Porcelana.

Si seguimos este fragmentado devenir cerámico, la cuestión manual se emplaza en la obcecación con el objeto y el preciosismo técnico, por lo que la relación (función) ritual y simbólica es desplazada para estancarse en la búsqueda de “una sucesión de objetos geniales y exclusivos”, en la *idea objetualista de arte* que padecemos los americanos como nos advierte Juan Acha.⁸⁶ La grave problemática son las consecuencias de esta concepción de la historia del arte renacentista que hemos adoptado y cuya categoría fundamental es la belleza, pues, muy semejante a lo que ocurre con el fetichismo de la mercancía planteado por Marx, la condición existencial del sujeto queda excluida en la relación con sus objetos producidos.

Como complementa Colombres citando a Acha:

La historia del arte fue concebida así, según destaca Juan Acha, una sucesión de objetos deslumbrantes y exclusivos, depositarios de la estructura artística, lo que implicaba desentenderse de su base social, de los complejos procesos que rigen su producción, circulación y consumo.⁸⁷

La falta de un pensamiento analítico o simbólico propio –o una correspondencia de ambos–, somete a la Cerámica a la ideología del objeto, tanto por un dogma arraigado en la destreza manual insustituible, la autenticidad, y originalidad de sus autores y una falsa tradición acomodada a las demandas del mercado, como también por la conformidad al axioma anacrónico del arte en función de la belleza de las formas, dispuesto de acuerdo a estímulos y gratificaciones. Mirado con ese recelo, *lo cerámico* deambula desde una cosmológica relación ritual, mitológica y simbólica, de una profunda inherencia entre el hombre y su mundo, a una degradación de esas concepciones en el devenir de la industria cultural, donde el arte de masas, a partir de la pérdida de aura por la reproducción técnica “forzaba [fuerza aún] al espectador en convertirse en un consumidor pasivo e irreflexivo” como plantea Axel Honneth en su teoría crítica analizando la idea estética de Theodor Adorno.⁸⁸

Así, no basta con argumentar que la problemática es sólo el pasivo lugar utilitario y ornamental que asumió *lo cerámico* ante la mercantilización y espectacularización de las sociedades culturales desde la hegemonía capitalista, sino, conjuntamente, es necesario trazar el carácter ontológico e inanemente a la expresividad humana que posee la Cerámica. Pues, en la superficialidad de la crítica pre-juiciosa convertida en un dictamen irrefutable, se sentencia injustamente a la Cerámica de carecer de especificidad crítica más allá de sus objetos. En otras palabras, tomar los argumentos del diagnóstico de la ausencia de un pensamiento artístico contemporáneo o de un desinterés crítico del entramado social en el que *lo cerámico* opera y en los modos en que se despliegan algunas de sus expresiones, y usarlos para determinar una imposibilidad crítica propiamente cerámica, es un error deductivo que induce a creer que su “falta de contemporaneidad” reflexiva es a partir de su naturaleza lingüística.

De este modo, la pregunta paradójica que habría que plantear es ¿cómo *lo cerámico*, carente de teorías para la producción de sus objetos, puede generar nuevas lecturas de pensamiento crítico respecto a un hacer contemporáneo artístico teorizado y teorizante? O más bien, precisando la pregunta, dado el contexto de la producción cerámica, las problemáticas

⁸⁶ Ibid., p. 27.

⁸⁷ Ibid., p. 13.

⁸⁸ Véase: HONNETH, AXEL. *Patologías de la razón. Historia y actualidad de la Teoría Crítica*. Buenos Aires: Katz Editores, 2009. 213p.

que aborda una propuesta artística reflexiva, ¿pueden tomarse como una interpelación propia de un hacer cerámico? O estos cuestionamientos, ¿serán vistos como un desplazamiento desde fuera y hacia afuera del campo disciplinar? Esto último puede parecer sin sentido en el devenir de la historicidad artística moderna y post moderna, propuesta por ciertos agentes arrogantes que, sin considerar la opinión de los propios artistas que producen las obras, han ido decretando e imponiendo, elitista y pedantemente desde su poder hegemónico, como fuera de tiempo y lugar lo disciplinar; y por consecuencia, han llevado el ámbito artístico a una aniquilación de la procedencia y la pertenencia, a una impostura de falsa universalidad que, implícitamente, rinde culto a la capacidad de dominación de los centros artísticos mundiales. Por lo mismo, para la motivación de este escrito, la pregunta por la validez de *lo cerámico* como un lugar de pensamiento propio, es lo que lo acciona y lo fundamenta.

CAPÍTULO V

LA TÉCNICA CERÁMICA INSUFICIENTE

Esto conlleva un carácter axiológico: el grado de universalidad y contemporaneidad será decisivo para juzgar el valor de la obra artística. Los propios términos “internacional” y “contemporáneo” están cargados de implicaciones del discurso moderno.

Caminar con el Diablo, Gerardo Mosquera

En 1917 Marcel Duchamp compra un urinario de porcelana modelo Bedfordshire estándar, producido industrialmente, e inscribe sobre él la firma *R. Mutt, 1917*, y bajo ese seudónimo lo envía de forma anónima a la primera muestra anual de la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York –de la cual es miembro y jurado–, bajo el título *Fountain* (La Fuente). Son muchas las aristas teóricas que se desprenden de este acto vanguardista realizado por el artista, espectador y ajedrecista francés, de las cuales para este escrito, sin obviar la clara intención de desacralizar el estatuto del arte de esta acción, lo importante es: primero, el esteticismo burgués en conflicto con la praxis vital; segundo, el rol del autor y el espectador en la obra de arte; y por último, las nuevas nociones del arte que discuten la función de la técnica ante una imbricada relación del objeto artístico y su contexto.

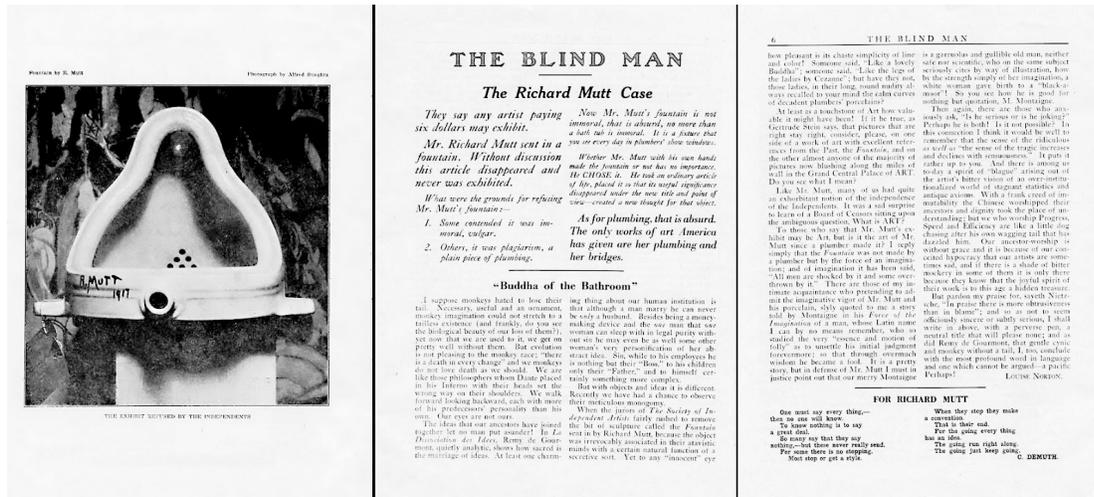


Fig. 46. Imagen de la fotografía de *La fuente* tomada por Alfred Stieglitz en la Galería de arte 291 después de la exposición de 1917 de la Sociedad de Artistas Independientes, incluida en la publicación del segundo número de la revista *The Blind Man*, en mayo de ese mismo año.

Peter Bürger en su teoría de la vanguardia plantea que los movimientos artísticos de las llamadas vanguardias históricas, insertados como “subsistema artístico”, “alcanzan el estadio de la autocrítica” del arte como institución bajo los parámetros burgueses, en cuanto el concepto de institución artística abarca “al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la

recepción de las obras”.⁸⁹ Bürger, basándose en la tesis de Benjamin desarrollada en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, está argumentando que el arte burgués despliega, a través de su abstraído esteticismo de «arte puro», un problema de “autonomía” al disociar arte de la vida práctica, cuestión que implica una “carencia de función social como esencia de la obra de arte”.⁹⁰

El esteticismo está estrechamente relacionado en el modo en que *lo cerámico* se ha desarrollado perdiendo la función social, ritual y simbólica, tal como abordábamos en el apartado anterior. Como bien sostiene Bürger, el ensimismamiento artístico que dispone y organiza el modelo burgués, es un aislamiento que termina afectando –cooptando incluso– el contenido de la obra. El énfasis en lo sensible sería la instancia para que la percepción sea controlada, sometida e incluso anestesiada, según el análisis del esteticismo de la política impulsado por el fascismo, de acuerdo a los postulados de Benjamin en la época de la reproductibilidad técnica.

Federico Galende al respecto plantea:

Así, es este el esteticismo de la política que el fascismo impulsa: convertir a la humanidad auto–alienada, dormida, anestesiada, en espectadora gozosa de su aniquilación.⁹¹

Aceptando que las ideas esteticistas de un fascismo pandémico se han infiltrado a través de sutiles e imperceptibles ramificaciones de la industria cultural del capitalismo como fundamenta Huyssen a través de Theodor Adorno,⁹² el papel del sujeto–espectador, es un rol pasivo: a lo más toma decisiones o posiciones condicionadas respecto a una oferta que lo mantiene suspendido en el consumo y en el entretenimiento. La “actitud crítica y la fruitiva” del espectador que anhelaba Benjamin en el arte masificado (el cine), bien sabemos que no se cumplió. El urinario de porcelana presentado por Duchamp, introduce un sistema expresivo y receptivo antiestético, que suscita la desaparición de la experiencia estética en el arte moderno y posmoderno como plantea Donald Kuspit en su libro *El fin del arte*. A cambio, lo que está proponiendo Duchamp desde su mentalidad de ajedrecista, es un hecho o acontecimiento en juego donde se enfrentan incuantificables pensamientos que modifican el curso y la definición de ese acontecimiento o hecho. Así, autor y espectador se develan interdependientes y coautores de la obra, bajo la categoría del *arte pensamiento* desarrollada por Sergio Rojas o de acuerdo a la tesis del *objeto pensante* propuesta por Gérard Wajcman.

Sergio Rojas escribe:

En efecto, el arte es para el pensamiento, antes que un “objeto” sobre el cual aplicar conceptos ya sedimentados, más bien una exigencia, una fuerza de desplazamiento que altera las viejas posiciones ganadas y demasiado probadas.⁹³

⁸⁹ BÜRGER, PETER. *Teoría de la Vanguardia*. 3^{ra} edición. Barcelona: Ediciones Península S.A., 2000. p. 62.

⁹⁰ *Ibid.* p. 70.

⁹¹ GALENDE, FEDERICO. *Op. Cit.*, p. 205.

⁹² Véase: HUYSEN, ANDREAS. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. 2006. p. 74.

⁹³ ROJAS, SERGIO. *Las obras y sus relatos III*. Santiago: Departamento de Artes Visuales, 2017. p.11.

Ahora bien, el paradigma que surge del *esteticismo* es que la obra de arte como *aparato crítico* –autocrítico de su praxis– ha tropezado con un claro desequilibrio entre el autor, la obra y una masa expectante, dada la alienación de esta última por los estímulos sensoriales a los que se ha constreñido y de los cuales se ha hecho partícipe como sujeto acrítico. Duchamp y Benjamin coinciden en la facultad emancipadora de la obra de arte a través de su potencial colectivo y su instancia cuestionadora del estatuto material y técnico del objeto artístico burgués. Es decir, la materialización, la técnica empleada y la obra misma debiesen ser el medio expresivo –productivo– y no su finalidad, pues sino, el aparato burgués de producción estética no pone “seriamente en cuestión ni su propia existencia ni la clase que lo tiene en propiedad”,⁹⁴ como plantea Walter Benjamin en *El autor como productor*. El filósofo alemán está proponiendo una mirada crítica a las formas elusivas del *abastecimiento* del aparato de producción burgués, que se resguarda en un mecanismo fascista que adhiere para sí cualquier contenido para luego disponerlo al consumo y presentarlo como “objeto de disfrute”, de manera de anular cualquier intención de transformación de su orden hegemónico. Es claro que la utopía Benjaminiana está basada en lo contrario; en la posibilidad de *infiltración* que permite el progreso técnico a los autores, quienes a través del abastecimiento del aparato de producción podrían transformarlo. Benjamin distingue en el modelo de producción “servidores” de “productores” frente al carácter revolucionario de la obra de arte. Así, la misma potencia convocante del arte somete y libera dialécticamente, y reclama al autor tomar una ubicación definida dentro del proceso de producción, y asumir una tarea transformadora y mejoradora del aparato productivo, para lo cual autor, autores y espectadores deben convergir asociativamente:

Como podemos ver, el carácter de modelo de la producción es determinante; es capaz de guiar a otros productores hacia la producción y de poner a su disposición un aparato mejorado.

Y este aparato es mejor mientras mayor es su capacidad de trasladar consumidores hacia la producción, de convertir a los lectores o espectadores en colaboradores.⁹⁵

En el mismo sentido, Duchamp en su escrito *El Acto creativo*,⁹⁶ señala que existe un fenómeno “que impulsa al espectador a reaccionar críticamente sobre la obra de arte” y que es “comparable a una transferencia del artista al espectador por medio de la materia inerte”, al cual define «ósmosis estética». Cuya materializada expresión y comprensión está determinada –o contradictoriamente indeterminada– por la “diferencia entre lo que se ha intentado realizar y lo efectivamente realizado”, es decir, “el «coeficiente de arte» personal contenido en la obra”, en su “mecanismo subjetivo”.⁹⁷ Duchamp concluye lo siguiente:

⁹⁴ BENJAMIN, WALTER. *El autor como productor*. México: Editorial Itaca, 2004. p. 39.

⁹⁵ *Ibid.* p. 49.

⁹⁶ Este texto proviene de una presentación de Marcel Duchamp en Houston (Texas) en 1957, ante la Conferencia de la Federación Americana de Artes. Fue publicada en *Art News*, vol. 56 N° 4, 1957. La referencia eso sí corresponde a Marcel Duchamp, «The Creative Act» (1957), en *The Writings of Marcel Duchamp*, ed. Michel Sanouillet y Elmer Peterson, Nueva York, Da Capo Press, 1988, p. 139. DUCHAMP, MARCEL. *The creative act* (1957). Grabación de audio. [en línea] Brooklyn, NY, United States. <<https://soundcloud.com/brainpicker/marcel-duchamp-the-creative-act>> [consulta: 03 agosto 2018].

⁹⁷ Véase: KUSPIT, DONALD. Lo estético vilipendiado: Duchamp y Newman. *En: El fin del arte*. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 2006. p. 21.

En suma, el acto creativo no es desempeñado por el artista solamente; el espectador lleva la obra al contacto con el mundo exterior por medio del desciframiento y la interpretación de sus cualidades internas y así agrega su contribución al acto creativo.⁹⁸

Lo que busco precisar es el rol activo del espectador que proponen Benjamin y Duchamp en contraposición al mero consumidor expectante del “esteticismo” burgués. El compromiso con la obra está dado por la asimilación crítica del medio productivo, vale decir, cuestionar el aspecto técnico intrínseco por encima de su idealización estética exógena. Benjamin establecía que una posición de solidaridad únicamente ideológica respecto a las condiciones de producción no bastaba, sino que había que entender al autor como un productor, y examinar “la relación del propio trabajo con sus medios de producción: su técnica”; pues sino “la tendencia de su obra, por más revolucionaria que pueda parecer, cumplirá una función contrarrevolucionaria”.⁹⁹ Vale decir, para Benjamin, la verdadera revolución antifascista ocurre en el proceso de producción donde se pone en cuestión la técnica como instrumento revolucionario o reaccionario.

Por otro lado, el rechazo a las apariencias y la volatilidad del juicio estético ideológico de una época particular, a saber, su antiestética o la anestesia de ese esteticismo: su “anestésica”, se propone como el encuentro del pensamiento [filosófico] con el arte en la experiencia misma de la obra de arte, como establece Pablo Oyarzún. Sergio Rojas en el prefacio del libro *Anestésica del Ready-Made* de Oyarzún escribe:

Por la operación de la anestesia, el “espectador” y la “obra” vienen a encontrarse en otra dimensión: la dimensión propia del arte y de la obra de arte. Pero la anestesia no consiste en la simple obstrucción o inhibición de toda sensibilidad, sino que más bien dispone su potenciación. En efecto, su función consistiría en un desplazamiento de la frontera de la sensibilidad (la exposición de este desplazamiento es, me parece, uno de los lugares decisivos del texto de Oyarzún), hacia su interiorización en el sujeto particular de la experiencia de la obra de arte, de modo que la obra deviene un “objeto” para la subjetividad. Esta operación describe el proceso – idealista – por el cual se constituyen el sujeto y la experiencia adecuados a la obra de arte, en el evento de la contemplación: el sujeto se ofrece a sí mismo como el lugar de manifestación de la verdad de la obra.¹⁰⁰

Introducido esto, *lo cerámico* entra en cuestionamiento en su inmanencia técnica, la que ha devenido en función de hacer progresar ese esteticismo impugnado, y no como su medio de transformación o redirección a sus principios simbólicos. La Cerámica, ya lo planteé, está limitada a una concreción material y a una identidad mercantil, de modo que la desmaterialización y la suspensión de una experiencia estética corre el riesgo de dismantelar absolutamente sus concepciones actuales y subsumirla en un laberinto teórico indiscernible. La técnica cerámica entra en el dilema de que su sola expresión, por mucho que esté a un nivel de destreza superlativa, es insuficiente para constituirse en obra de arte contemporánea

⁹⁸ Ibid., p.140.

⁹⁹ Ibid., p. 33.

¹⁰⁰ OYARZÚN ROBLES, PABLO. *Anestésica del Ready-Made*. Santiago: LOM Ediciones, 2000. p. 9.

sino se incubaba allí un pensamiento cuestionador que transgreda las sensibilidades que agotan *lo cerámico* en la pura contemplación de sus formas, texturas y colores. De modo tal que la Cerámica, como lugar de pensamiento, necesariamente debe extenderse y retraerse hacia un lugar de pensamiento crítico, apremiantemente autocrítico, en tanto su praxis es una relación entre un sujeto productor y un objeto; y por derivación una relación instalada entre un objeto y un posible individuo receptor.

Volvamos al urinario de Duchamp, y reparemos que es un objeto cerámico escogido por su mundanidad y porque es indiferente al goce estético. Notaremos que tanto su función y materialidad han quedado completamente alteradas al convertirse en objeto exhibitivo, de modo que en su contemplación ni el más mínimo rastro de expresión de un pensamiento cerámico cuestionador surge. Es decir, la contemplación de algo cerámico no devela una identidad propia, pues ante cualquier evento, lo propiamente cerámico está anulado en su utilitarismo. No demos validez a esto último y argumentemos en oposición a ello que *lo cerámico* se establece en un amplio registro de objetos funcionales, decorativos, estéticos, rituales, simbólicos y artísticos, y abarca cualquier tipo de disciplina expresiva humana, desde el principio de sus manifestaciones hasta la actualidad, donde permanece vigente en absolutamente todas las culturas del planeta.

Pero, “reclamar la categoría de cerámica” como en 1979 Rosalind E. Krauss planteaba “el derecho a reclamar la categoría de escultura, sea cual fuere el significado de ésta”,¹⁰¹ se dificulta en la propia rigidez de ese *esteticismo expandido* en el que *lo cerámico* se sustenta y positiva. Desplazar *lo cerámico* implica, antes que todo, una redefinición que lo desate de su medio material particular. En otras palabras, sacudir su inmutabilidad objetual para restituir la diáspora expresiva en la que ha trasmutado culturalmente. *Lo cerámico*, al igual que el esquema escultórico planteado por Krauss, debe necesariamente tomar un posicionamiento negativo respecto a las estructuras que impiden su despliegue. Reinstaurarse desde una negación a su utilitarismo, embellecimiento decorativo, ideología material, y a la destreza manual como baluarte de dominio técnico.

Duchamp, como defensa al rechazo que tuvo *La fuente* en su primera exposición, publica lo siguiente en el segundo número de la revista de arte *The Blind Man*, de la cual era coeditor:

Ahora bien, el mingitorio del Señor Mutt no es inmoral, eso es absurdo, no más inmoral que una tina de baño. Es una figura que ves todos los días en las vitrinas de las tiendas de plomería.

El hecho que el señor Mutt realizara o no la fuente con sus propias manos, carece de importancia. La eligió. Cogió un artículo de la vida cotidiana y lo presentó de tal modo que su significado utilitario desapareció. Bajo un título y un punto de vista nuevos. Creó un pensamiento nuevo para ese objeto.

¹⁰¹ KRAUSS, ROSALIND. La escultura en el campo expandido. En: FOSTER, HAL “et al”. 1985. *La posmodernidad*. Barcelona: Editorial Kairós, 1985. p. 59.

En cuanto a la fontanería, es absurdo. Las únicas obras de arte que Norteamérica ha producido son la fontanería y los puentes.¹⁰²

Duchamp está haciendo presente un objeto para transferir un pensamiento “metabólico” allí. He ahí lo que nos debiese importar. No la inauguración pensante de la obra, que no es tal, sino el pensamiento como una relación que establece el «coeficiente de arte» personal del artista, que para Duchamp es “como una relación aritmética entre lo inexpresado pero intentado, y lo expresado no intencionalmente”¹⁰³ con el espectador, cuyo rol “será determinar el peso de la obra en la escala estética”.¹⁰⁴ Kuspit al respecto plantea:

El juicio estético oscurece este complejo proceso metabólico, que para Duchamp es la razón de ser del arte. Es incomprendible para «el espectador que luego se convierte en [su] posteridad» al darle «valor social» e intelectual. Puede ser un acto creativo, pero tiene poco o nada que ver con el acto creativo del artista, y de hecho oscurece su propio propósito.¹⁰⁵

El juicio estético está supuestamente condicionado por el goce no analítico de la sensibilidad. Y *lo cerámico*, pre-juiciosamente, se dispone sólo en función de satisfacer el deseo que el artista y el individuo expectante depositan en sus sensibilidades. Ahora bien, el pensamiento Duchampiano es también negativo, es contrario a algo, incluso a sí mismo. Por ende, si el artista se restringe a nominar su obra y no a crearla manualmente, pues aquello “carece de importancia”, es porque la creación técnica es incapaz de producir un pensamiento crítico propio. De manera que Duchamp niega la especificidad técnica constructiva por insuficiente.

Heidegger en una conferencia de 1953 expone:

la esencia de la técnica no es, en absoluto, algo técnico. Por eso, nunca experimentamos nuestra relación con la técnica, mientras nos representamos y dediquemos sólo a lo técnico, para apegarnos o rechazarlo. Por todas partes permanecemos presos, encadenados a la técnica, aunque apasionadamente la afirmemos o neguemos. Más duramente estamos entregados a la técnica cuando la consideramos algo neutral: pues, esta concepción, que tiene hoy día gran aceptación, nos vuelve completamente ciegos para la esencia de la técnica.¹⁰⁶

Para Heidegger más que una condición instrumental de “un medio para un fin y un hacer del hombre”, el ámbito de la esencia técnica es “el ámbito del desocultamiento, esto es, de la verdad”¹⁰⁷. Heidegger lleva su análisis a la noción griega τέχνη – tekne, tecné o téchne–,

¹⁰² MONOSKOP. (s.f.). Marcel Duchamp. “The Richard Mutte Case”, *Blindman*, n° 2, mayo, 1917, p. 5. [en línea] <https://monoskop.org/images/6/6f/The_Blind_Man_2_May_1917.pdf> [consulta: 17 junio 2018]

¹⁰³ DUCHAMP, MARCEL. 1957. *The Creative act. Op. Cit.*, p. 139.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 140.

¹⁰⁵ KUSPIT, ROLAND. *Op. Cit.*, p. 26.

¹⁰⁶ HEIDEGGER, MARTIN. La pregunta por la técnica. En: ACEVEDO GUERRA, JORGE (ed.). *Martin Heidegger. Filosofía, ciencia y técnica*. 3ª edición. Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 1997. p. 113.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 121.

para hacernos ver que la idea técnica desde un principio designa el “conocer en el más amplio sentido” y que “no estriba de ninguna manera, en el hacer y manipular; tampoco en aplicar medios, sino en el citado desocultar. Como desocultar, no como confeccionar, es la *τέχνη* un producir.”¹⁰⁸

Con este argumento, podríamos desprender que lo que Duchamp está queriendo manifestar es un *desocultamiento* al modo que hace referencia Heidegger. En efecto, el urinario se dispone como develamiento del entramado encubridor que fomenta el esteticismo burgués en las apariencias de los objetos, y proyecta pensar en quién produjo e instaló aquel artefacto, por qué y para qué lo hizo; vale decir, traer a la presencia al individuo y su subjetividad.

La obra de arte, en definitiva, es el pensamiento que es posible en ella, en la cual hay un medio técnico que al producir desoculta, por medio del carácter de *pro-vocación* que tomó la técnica moderna, según la proposición que hace Heidegger:

El desocultar que domina a la técnica moderna tiene el carácter de poner en el sentido de la pro-vocación. Ésta acontece de tal manera que se descubren las energías ocultas en la naturaleza; lo descubierto es transformado; lo transformado, acumulado; lo acumulado, a su vez, repartido y lo repartido se renueva cambiado.¹⁰⁹

Bajo estos preceptos, se pone en crisis la tendencia de *lo cerámico* de no plantear una expresión más allá de un conocimiento técnico práctico para producir objetos basados en la demostración de ese dominio técnico. Vale decir, *lo cerámico* equivoca el rumbo si establece su desarrollo técnico material como fin, y no asienta allí el cuestionamiento de las condiciones de producción que impulsan a desarrollar su técnica. De manera que *lo cerámico* se desdibujaría en su ideología del objeto y en su ostentación técnica, al convertirla en forma y contenido, lo cual impediría que acontezca algo problematizado o *desocultado*, automatizando su praxis de los problemas existenciales del ser.

Ahora bien, existen autores que con sus obras refutan el pre-juicio largamente tratado, y por lo mismo se insertan en la complicada disyuntiva de la solidez de la categorización cerámica. Hay obras y autores que se valen de *lo cerámico*, que lo desplazan o se trasladan a su ámbito disciplinario, sin que admitan o simplemente ignoren su influencia o vinculación. El campo expandido escultórico propuesto por Krauss está institucionalizado y legitimado desde la década de los 70 del siglo XX, con la asimilación definitiva de los principios modernistas; lo mismo que la tesis del raptó del espacio escultórico de Javier Maderuelo,¹¹⁰ que validó la extensión escultórica más allá de sus límites tradicionales, al teorizar la apropiación del espacio interior, la geometría, la escala, los materiales e incluso las técnicas y los procedimientos de la arquitectura y, por derivación, de lo nuevos géneros artísticos multidisciplinares. Así, *lo cerámico* en su pretensión esteticista, cedió el lugar de su potencial expresivo a *lo escultórico*, ante el avance de un pensamiento crítico y reflexivo autoatribuido. *Lo cerámico*, en la institucionalidad artística es un subconjunto, un subsistema, un enclave escultórico, cuyas intensiones de expansión ineludiblemente serán interceptadas -interferidas- por los límites

¹⁰⁸ Ibid., p. 122.

¹⁰⁹ Ibid., p. 125.

¹¹⁰ Véase: MADERUELO, JAVIER. *El Espacio Raptado: Interferencias Entre Arquitectura Y Escultura*. Madrid: Mondadori, 1990. 342 p.

ya desarticulados por la evolución de la autonomía escultórica. El único y aun así discutible argumento de la categoría cerámica, es la propia autodeterminación del autor ceramista. Obras de arte contemporáneo de Gabriel Orozco, Ai Weiwei, Anish Kapoor, Andy Goldsworthy, Peter Voulkos, Claes Oldenburg, Adrián Villar Rojas, Fernando Casasempere, Pere Noguera, Miquel Barceló, Clare Twomey, Grayson Perry, Edmund De Waal y otros, se desenvuelven en esa difusa indeterminación de un arte visual con fundamento cerámico o escultórico.

Centrándonos en Orozco como argumento, en sus esporádicos trabajos con el material cerámico, podríamos conjeturar que accionan en él una forma de pensamiento ceramista, los que sin embargo son analizados y definidos por Benjamin Buchloh como escultóricos en su texto *Gabriel Orozco: La escultura como recolección*, evadiendo así, o haciendo omisión absoluta de cualquier influencia, correspondencia o implicación cerámica que rebase la simple asociación identitaria de una precedencia histórica. Es claro y válido que Buchloh intenta mapear la evolución escultórica siguiendo el rastro de las estrategias operacionales que realiza Orozco, para demostrar las relaciones críticas que desde la Modernidad la escultura ha establecido con el régimen de producción de objetos de consumo, la propensión al objeto como canon de creación artística fetichista, así como con el rol técnico dentro del ámbito epistemológico ante la crisis de la “experiencia colectiva” de la producción industrial masiva.

Aún así, me valgo de estos análisis de Buchloh para proponer, parasitariamente, una homologación de las problemáticas escultóricas a su símil cerámico. El estatuto objetual que venía planteando como la gran piedra de tope para una evolución crítica de *lo cerámico*, es algo que Buchloh reconoce como el eje de superación escultórica y destaca esa intención como elemento inaugural de la expansión y autonomía escultórica:

En primer lugar, en línea con la brillante observación de Agamben, nos gustaría vislumbrar una historia alternativa para dar cuenta de la escultura del siglo XX, una que no se definiría como paralelo de la industria en concordancia con el orden paradigmático del progreso evolutivo y la producción activa, sino una que se situaría en contra de la producción para así subvertir el régimen universal del trabajo que produce bienes y fetiches de consumo.¹¹¹

En la escultura moderna –a la que Buchloh adscribe a Orozco–, subvertir el régimen universal de la producción implica ponerla en función de “reclamar para sí de manera singular el estatus y práctica de la desfetichización”.¹¹² En este sentido, Buchloh encara el estudio de la obra de Orozco desde una perspectiva dialéctica de producción y des-creación, donde considera esta dialéctica “entre las cada vez más radicales formas de restarle importancia a la técnica, y su contraparte, las sutiles reinscripciones de lo artesanal, el retorno de la estética de la técnica artística reprimida en la escultura de Orozco.”¹¹³

¹¹¹ BUCHLOH, BENJAMIN. 2006. “Gabriel Orozco: La escultura como recolección”. En: BOIS, YVE-ALAIN; BUCHLOH, BENJAMIN Y FER, BRIONY. *Gabriel Orozco*. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, CONACULTA, 2006. p.155.

¹¹² Ibid.

¹¹³ Idem..

Me detengo aquí para adjuntar a lo planteado por Buchloh unas declaraciones de Orozco que están a disposición en un documental subido al canal de YouTube de lalululaTV (<https://www.youtube.com/watch?v=Q1RvZjpP7j0>), donde el artista mexicano se refiere a *lo cerámico* y a su postura frente a su técnica. Orozco es categórico en declarar que no desea ser especialista en ninguna técnica, que prefiere tener una relación de novato con lo que hace, y respecto a la Cerámica, declara que ésta la realiza como un hobby. Orozco dice que el proceso del pensamiento se modula de muchas maneras y no necesariamente con el trabajo manual, aunque paradójicamente concede que una acción corporal en un material (cual sea) genera estímulos cerebrales que retroalimentan las reflexiones que en el momento de la ejecución de un trabajo artístico se tienen. Además de esta articulación pensamiento–cuerpo–tiempo, Orozco reflexiona que en la arcilla la forma modelada debe representar un acto inmediato.



Fig. 47. Captura del video documental sobre Gabriel Orozco, publicado por lalululaTV el 5 julio de 2016.

En la grabación, Orozco aparece elaborando y luego fotografiando unos particulares cuencos cerámicos a los cuales les atribuye morfológicamente una reciprocidad histórica, coexistente a cualquier cultura y época, recalando la transversal relación que el cuenco puede establecer con cualquier sujeto o individuo humano.

Retomando el texto de Buchloh, el historiador y teórico alemán se explyaya sobre las distintas direcciones y orientaciones estilísticas inclasificables que toman las formas expresivas practicadas por Orozco. Buchloh repara en la “multiplicidad de posiciones igualmente válidas que puede adoptar el sujeto escultórico”,¹¹⁴ asunto que resalta las estrategias escultóricas de Orozco para infiltrarse y salir lo más indemne posible de la hegemonía de la institucionalidad, al ser consciente de sus reglas, pero, sobre todo, vidente de los aspectos esenciales que las componen.

¹¹⁴ BUCHLOH, BENJAMIN. *Op. Cit.*, p.190.

Lo fundamental para nuestra problemática cerámica es el estudio crítico que realiza Buchloh de los trabajos en terracota que ejecuta Orozco y en los cuales se plantea “un posible retorno de la escultura a la producción artesanal” como “un retorno emergente a la técnica”, donde expone la paradoja entre la aspiración de liberarse de las ataduras técnicas y la exigencia de un virtuosismo para emplearlas; y, asimismo, la necesidad de implementar técnicas para suplir el aislamiento y la falta de estructura social del sujeto contemporáneo, apuntando al resabio de la identidad en el mito originario de toda producción escultórica. Aunque esa dimensión mitológica del *hacer*, es precisamente la cuestión desde donde *lo cerámico* legitima sus prácticas.



Fig. 48.
Gabriel Orozco,
Mis manos son mi corazón,
1991.
Díptico de impresiones
Ilfochrome.

Buchloh menciona los trabajos *Mis manos son mi corazón* de 1991, *Cazuelas (Beginnings)* de 2002, y las series *Doble cola*, *Tri*, *Cuatro y dos dedos* y *Carbón* también del 2002, como referencias de esta contradicción obsolescente e innovadora. El oficio artesanal permitiría ingresar en ciertas fisuras dogmáticas y establecer una subversión ambivalente y simultánea ante el ámbito artístico y la producción tecnológica. El deseo de Orozco, dice Buchloh, es por un lado “conservar el oficio artesanal y al mismo tiempo cuestionarlo mediante operaciones escultóricas explícitamente contrarias a él”¹¹⁵. Es dentro de esa problemática que *lo cerámico* es potencialmente generador de un pensamiento crítico desde su praxis, pero sólo posible si discute su atavismo técnico y objetual.

Benjamin, Comeron, Sennett y el propio Buchloh, en algún punto de sus teorizaciones coinciden en la necesidad de implicarse en lo técnico y en el trabajo material, pues de otro modo el espacio productivo y estético –espacio político– es arrebatado por el esteticismo en pleno funcionamiento, dada la negligencia de una *casta intelectual*, cuya ideología discursiva sin efectos contundentes frente a su interés crítico, se vuelve contrarrevolucionaria,¹¹⁶ como ya lo había referido del propio Benjamin. Este problema modernista planteado, aún persiste en la entelequia de la autonomía artística frente al mercado, ya que esta “configuración discursiva” es sólo la capa visible de un irreductible entramado sociopolítico cultural de la economía productiva que “sustenta y condiciona” –coapta y reorganiza– todas sus manifestaciones como da a entender Comeron¹¹⁷; donde el artista, en su posibilidad de restituir el contacto de nuestra “realidad más material”, haría de la estética la ensambladora y productora de sentido de dichas formas de organización. Asimismo, la supresión técnica como proyecto de esta autonomía iniciada en las vanguardias, acarrea una indiferencia ante esa cohesión social que se producía mediante rituales del trabajo artesanal que propugna Sennett,¹¹⁸ cuestión que podría dar razones de una complicidad artística elitista en la segregación del individuo con su estructura social, y generar por lo tanto ese “deseo de implementar técnicas que se opongan a la destrucción anómica del sujeto” como concluye Buchloh.¹¹⁹

Si lo técnico es insuficiente por sí mismo, no es que no exista necesidad de él, sino que su praxis debe dissociarse de su demostración de un poderío constructivo que reafirma el esteticismo que el modelo tecnológico industrial promueve e impone, y abordar el dilema colocando el interés en esa “especie de máquina orgánica” a escala humana que es el cuerpo del individuo según Orozco,¹²⁰ y en las conexiones que establece consigo mismo, con los materiales, con los instrumentos y los objetos resultantes, y con los impulsos expresivos en los cuales aplica su procedimiento.

¹¹⁵ Ibid., 192.

¹¹⁶ BENJAMIN, WALTER. *El autor como productor*. Op. Cit., p. 33.

¹¹⁷ COMERON, OCTAVI, Op. Cit.

¹¹⁸ SENNETT, RICHARD, Op. Cit.

¹¹⁹ BUCHLOH, BENJAMIN. Op. Cit., p. 207.

¹²⁰ ART21. 2003. Gabriel Orozco. Thinking with Clay. Production still from the “Art in the Twenty-First Century” Season 2 episode, “Loss & Desire,” 2003. Segment: Gabriel Orozco. [en línea] <<https://art21.org/read/gabriel-orozco-thinking-with-clay/>> [consulta: 15 julio 2018]



Fig. 49. Gabriel Orozco, cazuelas (beginnings), 2002. 71 ollas de terracota. Dimensiones variables

A este respecto y en mención a los vicios *retoricistas* a los que el arte contemporáneo se restringe con facilidad, resuena lo que Humberto Giannini expresa, parafraseando a Platón y su hostilidad frente a los frívolos escritores retóricos:

Frívolo, porque se vanagloria de conocer a la perfección un instrumento, y sin embargo delata no conocer nada, absolutamente nada, de la realidad a la que dicho instrumento se aplica. Frívolo, porque se vanagloria de saber componer a las mil maravillas bellas y bien armadas pruebas y refutaciones, a propósito de esto o aquello, y sin embargo no sabe nada, absolutamente nada, respecto de la *armazón* de los hechos que prueba o refuta; y lo que es igual o mayormente grave: nada tampoco de las almas a las que dirige su pensamiento.¹²¹

Atendiendo a este paralelo filosófico platónico, homologándolo a los actuales agentes discursivos antitécnicos presentes en el Arte, y también al empleo de la técnica contemporánea como instrumento superficial de un autoerotismo productivo, podemos preguntarnos si es que *lo cerámico* no puede desprenderse de su hacer técnico, de una manualidad y una materialidad en un sistema de estructuras fijas, ¿el lugar de pensamiento ceramista deberá entonces desmoronar su ensimismamiento objetual en la puesta en crisis de sus motivaciones y sus fines, al establecerse en oposición a la frivolidad técnica del *esteticismo*, para contraponer, justamente allí, “un saber arraigado en la experiencia de las cosas”¹²² ?

¹²¹ GIANNI, HUMBERTO. *La “reflexión” cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*. Santiago: Ediciones UDP, 2017. p. 208.

¹²² *Ibid.*, p. 209.

CAPÍTULO VI

CUESTIÓN DEL MÉDIUM:

EL MATERIAL CERÁMICO Y LA INMATERIALIDAD

La cultura está desequilibrada porque reconoce ciertos objetos, como el objeto estético, y le acuerda derecho de ciudadanía en el mundo de las significaciones, mientras que rechaza otros objetos, y en particular los objetos técnicos, en el mundo sin estructura de lo que no posee significaciones, sino solamente un uso, una función útil.

El modo de existencia de los objetos técnicos, Gilbert Simondon

Ligado al pre-juicio de la manualidad, la Cerámica, materialmente hablando, con los años se transformó en soporte de la escultura y por extensión de otras disciplinas o de *lo no disciplinar*. Esto implicó una categorización inferior, una coaptación lingüística que transmutó *lo cerámico* en un soporte de otras actividades artísticas y productivas. Para la escultura, desde hace siglos, el material cerámico es barro, desecho que sirve para realizar maquetas y bocetos tridimensionales. La greda¹²³ es un material usado con frecuencia en el modelado de figuras y cuerpos, pues tiene la plasticidad y la estructura material que permite modelar formas escultóricas, a las cuales se les sacan moldes para convertidas en matrices, y poder así fundirlas en un material más *poderoso* como el bronce, el acero, o el metal u otro material que se necesite o se disponga.

La arcilla tiene la misma connotación de utilidad marginal y desecho residual que la cera, la resina, la plastilina, el cartón, la tela o el yeso, y se ocupa sólo como medio material constructivo. La Cerámica, en una mirada retrospectiva, se asocia a prácticas primitivas, al modo productivo de un estado evolutivo inferior, anterior al desarrollo de los metales. Por su fragilidad, poca resistencia y por su posibilidad constructiva a baja y pequeña escala, su expresividad material fue relegada a la delicadeza del adorno de estanterías, y en el progreso del desarrollo técnico fue desplazada por el poderío y grandilocuencia del mármol como símbolo de maestría estatuaria.

¿Se puede determinar la importancia de una disciplina por su asociación a su valor material, por su durabilidad o resistencia, o quizás se debiese categorizar por su complejidad técnica o su aporte histórico al desarrollo expresivo de la humanidad? La pregunta redundante en “el interés comparativo de la historicidad”, aquello que, con la herramienta de la categorización, la Modernidad artificialmente cree haber dado respuesta a lo ininteligible, a lo irresoluble de nuestro desarrollo cultural como reprocha Claude Lévi-Strauss.¹²⁴ Ni la rivalidad de las

¹²³ “Greda es un término algo impreciso, usado en cerámica tradicional y folklórica. Se refiere a diversos tipos de arcillas locales, bastante impuras, de fácil extracción manual, las que suelen ser más o menos calcáreas, micáceas, arenosas y férricas”. FERNÁNDEZ CHITI, JORGE. *Diccionario de cerámica. Tomo II*. Buenos Aires: Ediciones CONDORHUASI, 1985. p. 95.

¹²⁴ SONTAG, SUSAN. 1996. El antropólogo como héroe. En: Sontag, Susan. *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara S.A., 1996. pp. 109 –120.

disciplinas artísticas ni la atribución de un dominio histórico de unas sobre otras, nos darían a comprender, desde nuestra época de *lo post*, la complejidad ni la entidad de ninguna de ellas, pues no han sido opuestas, sino yuxtapuestas, complementarias y simbióticas (en la idea de una naturaleza y una cultura híbrida según Bruno Latour¹²⁵), por lo que el análisis debiese remitir a *lo cerámico*, no para definir la pureza de un oficio disciplinar y destacar su ontológica relación con los materiales de su mundo o intentar inscribir la Cerámica en un racionalismo que la actualiza bajo la idea de una ruptura con un pasado obsoleto, sino para recuperar, ensamblando críticamente, la vinculación entre su material y su materialización, en una correspondencia técnica entendida como una estrecha relación sincrónica con un medio y la dedicación a las problemáticas que ese mismo medio y su práctica exigen.

Volviendo al planteamiento inicial, la primera tipificación es que la Cerámica es un material: el objeto está hecho de cerámica. Por lo tanto, es una posibilidad constructiva separada de sus motivos y fines expresivos, que no se valida como expresión, sino que su actividad se adecua a tal o cual propósito estético, como ejemplifiqué con el icónico urinario de Duchamp. Si bien, el uso de los materiales cerámicos requiere procedimientos muy propios, particulares y complejos, como las diferentes composiciones materiales y químicas que se pueden realizar con el uso de la arena, el papel, el pelo, el vidrio, las telas, la ceniza de huesos, los pigmentos, los óxidos, y una gran variedad de materiales orgánicos que se pueden calcinar, etcétera; o los diferentes procesos productivos que se practican con el uso de moldes, procedimientos serigráficos y de fotograbados, o las distintas temperaturas a las que las piezas cerámicas pueden ser quemadas para conseguir distintas resistencias e impermeabilidad material, y distintos acabados¹²⁶; sus técnicas se desconocen y se desdeñan.

Hay un pre-juicio de la técnica cerámica como abordábamos anteriormente, que omite que sus procedimientos intrínsecamente estén fundamentados en reflexiones que pudiesen provocar, alterar, influir, modificar, expandir una propuesta artística. En cambio, en la técnica pictórica (dilución de aceites, diluyentes y barnices, imprimado de telas, combinación de colores, aplicación de empastes y tintas, etcétera), se reconoce que sus prácticas están en función de proveer un sistema de herramientas y métodos expresivos, y que sus usos materiales no están dissociados de la designación pictórica de sus procedimientos técnicos. Hay un hacer técnico en la pintura, muchas veces no advertido, que adapta cualquier materialidad como parte de un procedimiento pictórico; en cambio, usar materiales cerámicos y hacer un procedimiento cerámico no siempre tiene capacidad de denominación ceramista. Por ejemplo, pintar con barro como la corriente Informalista de la pintura matérica,¹²⁷ la experimentación del valor expresivo de los materiales “marginales” como la arcilla en el *arte povera* italiano, o más rotundo, las piezas de loza cerámica rota adosadas a los cuadros Julian Schnabel, no tienen inferencia cerámica alguna en los estudios teóricos y críticos.

¹²⁵ Véase: LATOUR, BRUNO. *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007. 224 p.

¹²⁶ A mayor temperatura se obtienen productos más impermeables, más duros y de mayor pureza, dado que mientras más alto es el punto de fusión que soporta una sustancia, la calidad de su composición material es mayor. Vale decir, las piezas cerámicas compuestas por arcillas y óxidos que se queman entre los 700 a 1000 °C, como las baldosas, ladrillos, tejas o todo tipo de recipientes de barro, se destacan por ser porosas, quebradizas y permeables. En el otro extremo, piezas de porcelana o gres, cuyo rango es de una alta temperatura, entre los 1250 y 1400° C, se caracterizan por ser más vítreas, resistentes e impermeables, pues para su composición se utilizan arcillas muy puras como el caolín en el caso de la porcelana, y arcillas plásticas refractarias y el feldespato como fundente en el caso del Gres.

¹²⁷ Participantes destacados del Informalismo son el español Antoni Tàpies y el chileno español José Balmes.



Fig. 50. Julian Schnabel, *España*, 1986. Óleo, platos y Bondo sobre madera. Guggenheim Bilbao Museo.



Fig. 51. Mural de mosaico cerámico *Paso Bajo Nivel de Santa Lucía* (1970), desarrollado por el colectivo artístico Taller de Diseño Integrado (DI). Fotografía: Claudio Muñoz S.

Lo mismo se puede argumentar sobre el muralismo chileno en su despliegue multidisciplinar de *arte urbano* que utilizó primordialmente material cerámico para sus realizaciones.¹²⁸ El colectivo artístico Taller de Diseño Integrado (DI) (1968 - 1973), conformado por los artistas Iván Vial, Eduardo Martínez Bonati y Carlos Ortúzar¹²⁹ se asoció con la empresa de Industrias Ruinadas de Mármoles y Refractarios (I.R.M.I.R.) para cumplir con las bases de participación y adjudicación de concursos que obligaban una integración arte e industria en el espacio público. De este modo ejecutaron el mural Paso Bajo Nivel de Santa Lucía (1970), y diversos murales más en instituciones públicas como el Hospital de trabajador, Aeropuerto de Antofagasta, y la UNTAC III, basados y proyectados en las posibilidades constructivas que les proporcionaban los mosaicos cerámicos. En el mismo contexto, no se puede obviar el mural “Gabriela Mistral” realizado por el pintor muralista Fernando Daza Osorio, inaugurado el 25 octubre 1971, el cual está emplazado a los pies del mismo cerro Santa Lucía, cuya ejecución se llevó a cabo en los hornos de la empresa cerámica Fanaloza¹³⁰; así también el mural Sol, luna y cordillera (1993), instalado en la estación Los Leones del metrotrén Santiaguino, realizado por el pintor chileno Ramón Vergara Grez con el patrocinio de la fábrica Cerámicas Cordillera.

Rodrigo Vera Manríquez, Doctorado en Historia y profesor de la escuela de Diseño de la Universidad de Chile, en gran parte de su trabajo investigativo¹³¹ aborda la idea de la simbiosis arte e industria cerámica como una política pública del “desarrollismo” de los gobiernos de centro izquierda entre los años sesenta y setenta del siglo XX; y pone atención en que los mosaicos vítreos (material y procedimiento cerámico) fueron significativamente importantes para el impulso que los murales tuvieron en las prácticas artísticas en el espacio público, pero no establece ninguna relación cerámica más que su uso como material de revestimiento. Es evidente que en ese diálogo Arte-Industria-Estado, *lo cerámico* como interlocutor, se valida y concluye asociándose como material industrial, en una función de facilitador técnico, que sólo sugiere un elemento auxiliar del desarrollo fabril y una expresión pública de sus posibilidades constructivas.

Ahora bien, en el caso Taller de Diseño Integrado y de Ramón Vergara Grez, es claro que teóricamente el análisis se debe centrar en la resonancia desfasada del Concretismo pictórico, el cual desplaza la pintura figurativa hacia una geometría abstracta en el arte chileno, por lo que estas menciones a *lo cerámico* tienen la finalidad de poner nuevamente en disyuntiva la exigencia de un mérito reflexivo de su hacer disciplinar totalmente diluido por su industrialización. En las secciones anteriores ya había trazado que el pre-juicio de la

¹²⁸ ZAMORANO PÉREZ, PEDRO EMILIO; CORTÉS LÓPEZ, CLAUDIO. (2007). *Muralismo en Chile: texto y contexto de su discurso estético*. Revista Universum N° 22 Vol.2: 254-274, 2007. [en línea] <<http://www.redalyc.org/pdf/650/65027764017.pdf>> [consulta: 30 de septiembre 2018].

¹²⁹ “Eduardo Martínez Bonati es pintor, grabador y muralista en hormigón; Carlos Ortúzar cursó estudios de filosofía y realizó la licenciatura en artes en la Universidad de Chile, posteriormente hizo una especialización en materiales en el Center for Advanced Visual Studies del MIT (1970), aunque también se dedicó paralelamente al diseño de objetos para la tienda de diseño y muebles TERRA; Vial estudió construcción civil, fue pintor, bailarín, diseñador de vestuario y escenografías para el ballet de Teatro Municipal, así como director y conductor del primer programa de televisión sobre Arte en Chile titulado *Forma y espacio* (1968)”. SALINERO RATES, STELLA Y SALINERO RATES, MÓNICA. 2014. El Taller de Diseño Integrado (1968-1973): una experiencia de trabajo colaborativo en la escena artística chilena. *Aisthesis*, 2014, n. 56. [en línea] <<https://scielo.conicyt.cl/pdf/aisthesis/n56/art09.pdf>> [consulta: 11 julio 2018].

¹³⁰ SILVA PEDRAZA, CARLOS HUGO. (2017). *Revisitando el centro histórico de Santiago. El rol del patrimonio urbano en iniciativas y planes revisados en tres periodos clave (1872-2015)*. (Tesis de Magíster en Desarrollo Urbano). Pontificia Universidad Católica de Chile. [en línea] <http://estudiosurbanos.uc.cl/images/tesis/2017/MDU_CSilva.pdf> [consulta: 30 de septiembre 2018].

¹³¹ VERA MANRÍQUEZ, RODRIGO. (2013). *Del mural de Peñaflo al metro de Santiago: sesenta años de mosaico vítreo en Chile*. Arte y Ciudad - Revista de Investigación 2013 (Junio) n° 3 (I) Extraordinario, 439-454. [en línea] <<https://docplayer.es/32524364-Del-mural-de-peñaflo-al-metro-de-santiago-sesenta-anos-de-mosaico-vitreo-en-chile.html>> [consulta: 30 septiembre 2018].

Cerámica está basado en su correspondencia meramente objetual, en la designación de objetos contruidos por una manualidad anacrónica, mimética y fetichista del despliegue técnico y fáctico esteticista, cuyo resultado es una insuficiencia para legitimarse por sí misma como propuesta artística en el estatuto racional del arte contemporáneo. Debemos adicionar ahora la adversa consecuencia de su indisoluble asimilación material, que origina una intrascendencia en su materialización como parte fundamental de sus resultados estéticos. Así, en la lectura de *lo cerámico* se superpone un medio de producción sobre un modo de producción; esto es, sus medios materiales, bajo ese estatuto, no tienen la facultad de ser mediadores de una experiencia estética, y gravemente anulan cualquier posible descubrimiento de una entidad cerámica *inmaterial*, la cual proyecta en sí la trascendencia cifrada por un pensamiento resultante de las relaciones cerámicas que han modulado un acontecimiento material, haciendo posible su existencia.

Si *lo cerámico* lingüísticamente sólo refiere a su materialidad y su sentido está designado desde una significación ajena a su procedimiento técnico en el uso que se da moderna y postmodernamente a sus potencialidades expresivas, es porque se disocia de sus fines y sus medios; o bien, este análisis semántico determina de antemano un fin de deleite estético que se contrapone a las nociones políticas, epistemológicas, fenomenológicas, sociológicas del arte en curso. Sabemos que un procedimiento cerámico es anacrónico frente al ámbito artístico contemporáneo que ve, por ejemplo, en los denominados *nuevos medios* los adalides de su expansión, ya que serían éstos últimos los que pudiesen traducir, decodificar y descifrar de mejor manera las problemáticas existenciales del individuo inmerso en esas mismas nuevas tecnologías de información y comunicación.

La nueva problemática artística difiere de la ontogénesis que establece *lo cerámico* en la historicidad del arte, pues ahora la semejanza –entendida como necesidad de identificación– entre lo que el arte propone y concretiza, se interesa en aquellas manifestaciones artísticas que de mejor manera puedan representar, figurar, presentar, poner en evidencia, corresponder, interpretar, mostrar, demostrar, etcétera, a partir de operaciones que organicen, articulen, cuestionen, pongan en crisis, etcétera, la estrecha relación entre la praxis artística y la praxis cotidiana de los individuos que piensan y son pensados a través de la introspección subjetiva y social en la que ha devenido el arte.

Jean-Louis Déotte en el capítulo Walter Benjamin, la cuestión de la técnica y el cine de su libro *¿Qué es un aparato estético?*, postula varias consideraciones interesantes respecto a la *reflexividad* –aspectos inmatriciales– del arte y su relación con los recursos técnicos que materializan lo “pensable” de las obras: el régimen estético como modo de reconocimiento del arte y el *médium* como facilitador del aparato estético configurador de ese régimen. Déotte se vale de los cuestionamientos y la oposición que realiza Jacques Rancière a las tesis modernistas, las que consideran que la época moderna es propiciada “por el despliegue de la esencia de la técnica” de la reproducción mecánica y por ello fundamentan que las artes *mecánicas* son “la reducción de un arte a su soporte” como plantean Walter Benjamin y Clement Greenberg respectivamente,¹³² para exponer una mirada opuesta al énfasis de esas posibilidades técnicas mecánicas, desde la contradicción que supone una concepción de una “técnica sin finalidad” y una finalidad técnica en sí misma.

¹³² DÉOTTE, JEAN-LOUIS. *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2012. pp. 75-76.

Rancière argumenta que es un régimen estético –anterior a la reproducción mecánica– el que proporciona a la capacidad técnica del arte el reconocimiento de arte:

Para que las artes mecánicas puedan dar visibilidad a las masas, o más bien al individuo anónimo, deben primero ser reconocidas como arte. Es decir, deben primero ser practicadas y reconocidas como otra cosa que técnicas de reproducción o difusión.¹³³

Para Rancière, es un régimen estético y no las propiedades técnicas las que dan visibilidad artística a las artes, pues configuran, condicionan y por sobre todo posibilitan ser pensadas como tales. Déotte, para nuestro interés cerámico, está analizando lo que propone Rancière desde una característica fundamental e inmanente que contiene y sobrepasa a la reproducción mecánica de las artes, vale decir, el aspecto no técnico de su cuestión técnica. “La fotografía no se constituyó como arte a causa de su naturaleza técnica”,¹³⁴ argumentará Rancière, sino, antes que todo, de que sus temas de interés lo sean y se inscriban bajo esa lógica de un régimen estético. “Rancière quiere reducir los regímenes del arte a la retórica para no tener que pensar su sustrato técnico”,¹³⁵ escribe Déotte, pues Rancière está pensando en la autonomía del arte cuyo régimen artístico se identifica consigo mismo: *el arte por el arte*.¹³⁶

En cuanto al *médium* presente en la acción técnica, como ya esbocé, es una paradoja por su finalidad o propósito. Déotte indica que la identidad del *médium* es:

una técnica que es su propia finalidad según épocas diferentes. Se trata de una técnica que no podemos reducir a su uso, como lo hacemos cotidianamente con los objetos técnicos.¹³⁷

Así, la técnica no es un simple uso para una finalidad específica como se usa un objeto técnico cualquiera, por lo que su contradicción interna estaría en ser “como la finalidad sin fin en Kant”. Vale decir, para especificar claramente el concepto de *médium*, Déotte se refiere a que éste es un tipo de configuración de la relación entre las técnicas y los objetos técnicos, pues citando un pasaje del libro *El destino de las imágenes* (2011) de Rancière a propósito de la especificidad técnica pictórica, se precisa que con “el *médium* designamos otra cosa distinta a la materia y el soporte. Debe designar el espacio ideal de su apropiación”.¹³⁸

De esta manera, el *médium* es contradictorio y ambivalente, no un facilitador técnico para producir objetos o cosas, sino una relación de dominio de sus elementos y cualidades:

Así, “conquistar” el *médium* significa consecuentemente limitarse al ejercicio de estos medios materiales disponibles para una actividad técnica. Por otro lado, la insistencia es puesta sobre una relación entre fin y medio. Conquistar el *médium* quiere decir entonces lo contrario: apropiarse de ese

¹³³ RANCIÈRE, JACQUES. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM, 2009. p. 38.

¹³⁴ *Ibid.* p. 39.

¹³⁵ DÉOTTE, JEAN-LOUIS. *Op. Cit.*, p. 77.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Idem.*

¹³⁸ RANCIÈRE, JAQUES. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011. p. 85.

medio para hacer un fin en sí, negar esa relación de medio y fin que es la esencia de la técnica.¹³⁹

Déotte está interesado en asentar qué es un aparato estético como titula su libro. El filósofo francés se aproxima a una definición diciendo que “los aparatos modernos configuraron la sensibilidad común. En ese sentido, sólo si seguimos esa aproximación podremos descubrir un hacer-mundo y un hacer-época.”¹⁴⁰ El énfasis en los aparatos está puesto en su cualidad configuradora de la sensibilidad y por ende la forma de concebir el “mundo” desde las “certezas” y “exigencias” compartidas frente a un “programa de reglas establecido” por un régimen estético convenido socialmente, como se extenderá Déotte, nuevamente aludiendo a Rancière. Es necesario determinar que Déotte aborda los aparatos estéticos desde una dimensión teórica y práctica, cuyo eje será la constitución de la sensibilidad común y de la individuación a partir de éstos:

Son los aparatos que otorgan propiedad a las artes y les imponen su temporalidad, su definición de la sensibilidad común, así como de la singularidad cualquiera. Son ellos los que hacen época y no las artes.¹⁴¹

En ese sentido, la Cerámica en la época prehispánica de nuestro continente o en el tiempo de la obsesión por la porcelana en el siglo XVIII en Europa, así como en los períodos de la cultura oriental tradicional o en muchos lugares de África desde su estado protohistórico a su período postcolonial, podríamos determinarla bajo esos análisis de aparato estético y no simple objeto o cosa material. Déotte se pregunta si: “¿Desviar la mirada de las condiciones técnicas de las artes no será una manera de hacerlas desaparecer?”. Y a partir de ello advierte que “no existe conocimiento sin soporte, ya que éste permite la configuración del pensamiento, que, sin él, es inaprehensible”, aunque esta mención al soporte implica que el acto técnico no se reduzca a la condición material de ese soporte.¹⁴² Para Déotte un aparato moderno tiene una cualidad “perspectiva y proyectiva”, que no está sometido a una “norma de encarnación” de los aparatos precedentes, y dada está condición activan de mejor modo la sensibilidad (inervan) y se pueden establecer de modo concreto para su análisis. Déotte está hablando de la perspectiva, la cámara oscura, el museo, la fotografía, la cura analítica, el cine, el video, a los cuales denomina los aparatos modernos por excelencia, ya que, en suma, precisan “las propiedades de las artes, son su medio transindividual, e implican una redefinición del arte”.

Como acota Adolfo Vera en su *Breve glosario a modo de epílogo* del mencionado libro de Déotte, por aparato estético debemos comprender una *configuración técnica del aparecer*, pues al acontecer un *algo* producto de una ejecución o procedimiento técnico, este acontecimiento está configurado de tal modo que puede crear nuevas condiciones de temporalidad, nuevas estructuras del espacio, transformando las condiciones de la percepción de su contexto y sus consecuencias, redefiniendo la sensibilidad común, produciendo individuación y sociabilidad, en mención a Benjamin y su crítica sobre el cine y la fotografía; y refiriéndose a Gilbert

¹³⁹ DÉOTTE, JEAN-LOUIS. *Op. Cit.*, p. 76.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁴² *Ibid.*, p. 18.

Simondon y su análisis de los objetos técnicos, respectivamente.¹⁴³

Planteado esto, podríamos determinar que la *entidad inmaterial* de *lo cerámico* adolecería de autonomía para ingresar al régimen estético en vigencia, por su incapacidad de constituirse y legitimarse como *médium* de sus propias operaciones artísticas y sus resultados objetuales. Así, la técnica cerámica convertida en un su propio fin, pre-juiciosamente se reduce al ejercicio de sus medios materiales disponibles y, sin poder distinguirse de su materialidad, no constituye a ningún aparato estético propio. La Cerámica no influiría críticamente en la elaboración de la percepción, pues los medios materiales con los que cuenta, no pueden apropiarse de su medio y hacer un medio en sí. Los aparatos estéticos externos (la perspectiva, el museo, la fotografía, el cine, la cura analítica) configurarían la noción de *lo cerámico*, ante su incapacidad transformadora de la sensibilidad común. El conocimiento cerámico no influye en las innovaciones técnicas de las formas de percepción (visión, habla, sonido), por lo mismo, no alcanza a constituir un aparato estético en la Modernidad y Postmodernidad; es anacrónico frente a la fotografía o al cine que sí crean nuevas condiciones temporales y de discernimiento. Las manifestaciones técnicas cerámicas son ancestrales y obsoletas, por tanto, ante una interrelación de influencias *mediáticas* han perdido la autonomía que sólo logran en un aislamiento del régimen estético racional, el cual las margina y no les concede reconocimiento artístico en los libros de la Historia del Arte Contemporáneo, donde las manifestaciones de los aparatos estéticos se han confinado parapetándose en una autonomía autodeterminada.

De existir un reconocimiento de las nociones cerámicas que instauraron sus procedimientos y prácticas, y que éstas pudiesen validarse como aparatos vigentes, que en algún momento histórico (prehistórico inclusive) modificaron las ideas de percibir la realidad individual y colectiva, habría que primeramente darse a la tarea de visibilizarlas, y lo más probable es que su impacto sea intrínseco, pues sólo ampliarían su lectura semiótica dentro de la pre-juiciosa demarcación disciplinar reducida y atrincherada en el ensimismamiento de la forma, la materia y la técnica, pues como plantea Simondon:

El ser técnico evoluciona por convergencia y adaptación a sí mismo; se unifica interiormente según un principio de resonancia interna.¹⁴⁴

¹⁴³ Ibid., pp. 137-145.

¹⁴⁴ SIMONDON, GILBERT. *Op. Cit.*, p. 42.

CAPÍTULO VII

LA ENTIDAD CERÁMICA

Algo es objeto sólo cuando ya no cabe en la articulación de su mundo, porque el mundo al que pertenece se ha descompuesto. En este sentido, una obra de arte es un objeto cuando es comercializada, pues entonces está privada de su mundo y lugar de pertenencia.

Los caminos de Heidegger, Hans-Georg Gadamer

La pregunta por la entidad cerámica es sinónima a la pregunta por el sentido de *lo cerámico*, pues el lugar de pensamiento crítico que he propuesto, radica en la aptitud de significación reflexiva que el régimen estético contemporáneo le conceda. Ya había tratado, redundantemente, que el ámbito polisémico de la producción cerámica esparcía la idea unívoca de la funcionalidad de sus objetos, tachándolos de utilitarios y decorativos, por lo que de ahora en adelante restringiré su espectro de análisis a aquellas producciones que se enmarquen en el valor exhibitivo de sus manifestaciones, entendidas como obras de arte bajo los estatutos disciplinares, transdisciplinares o multidisciplinares del arte en curso. Vale decir, analizar la entidad cerámica requiere acotar el ámbito de los casos de estudio, pero a la vez, extender lo más que sea posible sus alcances epistemológicos.

Lo primero que hay que aclarar es que con la entidad cerámica hago un desdoblamiento de su materialización objetual, lo que necesariamente nos lleva a entender un aspecto esencial y otro inesencial al objeto mismo. Baudrillard, en referencia ineludible a Simondon, nos plantea que:

lo que le ocurre al objeto en el dominio tecnológico es esencial, lo que le ocurre en el dominio de lo psicológico o lo sociológico, de las necesidades y de las prácticas, es inesencial. El discurso psicológico y sociológico nos remite continuamente al objeto, a un nivel más coherente, sin relación con el discurso individual o colectivo, y que sería el de una lengua tecnológica. A partir de esta lengua, de esta coherencia del modelo técnico, podemos comprender qué es lo que les ocurre a los objetos por el hecho de ser producidos y consumidos, poseídos y personalizados.¹⁴⁵

De esta manera, me centro indistintamente en el aspecto esencial de *lo cerámico*, abordando también la sutil diferenciación con su aspecto inesencial, o más bien, sin sustraerse de la problemática interrelación de ambos. Baudrillard apunta a una estructuración objetiva y subjetiva contradictoria para definir los objetos a partir de sus significados contextualizados en el ámbito lingüístico en el que operan. Ahora bien, mi punto no está en entrar en una discusión estructuralista o posestructuralista de la *cosa cerámica*, sino basarme en estos estudios sociológicos para pensar *lo cerámico* desde otra perspectiva contraria al mero pre-juicio. Así, me

¹⁴⁵ BAUDRILLARD, JEAN. *El sistema de los objetos*. Op. Cit., página 3.

referiré a la entidad cerámica como las propiedades de un “sistema integrado y coherente” a sí mismo. En otras palabras, a la invisibilidad de su despliegue técnico: su naturaleza concreta, su estructuración objetiva, en términos de individualidad y especificidad como nos propone Simondon en su libro *El modo de existencia de los objetos técnicos*.¹⁴⁶

Planteo la fragilidad y la metamorfosis material, la ritualidad y la dimensión simbólica, la acción corporal y un lento ritmo temporal de sus modos de producción, la domesticidad y construcción inherente a la morada, como los aspectos más relevantes de la entidad cerámica. Aquí nos encontraríamos con la dificultad, la contrariedad inevitable que ya había anticipado, de que la ritualidad, la dimensión simbólica y la temporalidad, son más bien cualidades del orden subjetivo y no singularizan la producción cerámica, por tanto, no son de su exclusividad. Pero, ¿acaso no son aquellos aspectos esenciales que unifican y dan coherencia al objeto cerámico? Esta disyuntiva no tiene una respuesta categórica y habrá que profundizar en ella a sabiendas que su indeterminación será también parte intrínseca a su cuestionamiento.

Como sugirió Mauricio Bravo en otra conversación respecto a los asuntos de esta Memoria, algo fundamental de la propuesta crítica del presente escrito, es también afrontar la tarea inevitable de “desarmar las articulaciones metafóricas” que de modo instantáneo se le atribuyen a *lo cerámico*. El grave problema de una asimilación metafórica de la Cerámica, está en su tendencia alegórica, la cual, ante el afán idealizante de su cualidad comparativa, remite siempre a una significación que no posee en sí misma. Vale decir, la Cerámica, en tanto materia y materialización, estaría en una función sustitutiva de algo extrínseco que se quiere expresar o manifestar, y no en ser su forma de expresión y manifestación propia.

En una profundización del concepto de alegoría, Tzvetan Todorov, en su libro *Teorías del símbolo*, escribe:

La alegoría se define, como lo había hecho Cicerón, como una serie de metáforas, como una metáfora concatenada.¹⁴⁷

Esto quiere decir, que el componente metafórico está en función de una expresión figurativa, en *un sentido figurado*. Todorov, citando a César Chesneau Dumarsais, expone:

La alegoría es un discurso que en primera instancia se presenta bajo un sentido propio, que parece algo muy distinto de lo que se desea dar a entender y que, sin embargo, sólo sirve como comparación para ofrecer la comprensión de otro sentido que no se expresa.¹⁴⁸

La tierra, el agua, el fuego y el aire, la fragilidad de los objetos, el involucramiento corporal o la correlación del sujeto con sus resultados objetuales, por ejemplo, habitualmente tienden a una asociación metafórica con lo humano. Bajo ciertas alusiones idealizadoras, la fusión que se pretende exponer entre el ser humano y su mundo natural, convierte, precisamente, aquella relación individuo-mundo en algo indirecto, pues ni la materia, ni los objetos o las acciones y

¹⁴⁶ Simondon plantea: “La unidad del objeto técnico, su individualidad, su especificidad, son caracteres de consistencia y de convergencia de su génesis. La génesis del objeto técnico forma parte de su ser. El objeto técnico es aquello que no es anterior a su devenir, sino que está presente en cada etapa de ese devenir; el objeto técnico uno es unidad de devenir.” Simondon, Gilbert. Génesis del objeto técnico: el proceso de concretización. En: SIMONDON, GILBERT. Op. Cit., p. 42.

¹⁴⁷ TODOROV, TZEVEAN. *Teorías del símbolo*. Caracas: Monte Ávila editores, 1993. p. 33.

¹⁴⁸ Ibid., p. 114.

operaciones con que con ellas se llevan a cabo, no “guardan cierta relación de semejanza” con lo humano, sino más bien, establecen una vinculación fenomenológica concreta con lo humano. Por lo mismo, me resisto a esa tendencia representacional que se le adjudica a la Cerámica, donde “su justificación estaría fuera de sí”, pues “remite a algo que no es ella misma”.

En su estudio del símbolo, Todorov advierte el carácter discursivo de la alegoría, a diferencia de lo simbólico. En su tratamiento, lo alegórico tendría un sentido finito, en tanto su interpretación se agota al comprender lo que designa. Así, “desarmar las articulaciones metafóricas” de la Cerámica, implica ensamblar el procedimiento cerámico con el individuo que lo acciona y/o lo interpreta, no desde la mera significación, sino que destacando que en la producción existe la presentación o presentificación de una realidad o concepto abordado y no un mero símil de éstos.

Así, la cuestión intrínseca de *lo cerámico*, en tanto entidad objetual, debe lidiar con que los objetos no son absolutamente objetivables, vale decir, están bajo un dominio lingüístico que los categoriza bajo distintas asignaciones funcionales. Baudrillard, argumentando la falta de autonomía del objeto como cosa para sí misma, bajo el prisma de una estructura de colocación que establece a los objetos bajo la disposición de entornos familiares, sostiene que el modo en que los objetos se inscriben en un espacio habitado está regido por la estrecha vinculación que los objetos y los seres que los utilizan establecen entre sí, bajo una “compleja estructura de interioridad”, la que constituye la “configuración simbólica” a partir de la cual atribuimos una inmanencia a lo que llamamos morada.¹⁴⁹ Baudrillard está pensando el objeto bajo la premisa de un “objeto anímico”, al que se le deposita un “valor afectivo” de tal densidad bajo la signatura psicológica de la trascendencia familiar, que son los objetos quienes pueden “encarnar en el espacio los lazos afectivos y la permanencia del grupo”¹⁵⁰:

Este hogar es un espacio específico que no se preocupa mucho de un ordenamiento objetivo, pues los muebles y los objetos tienen como función, en primer lugar, personificar las relaciones humanas, poblar el espacio que comparten y poseer un alma. La dimensión real en la que viven está cautiva en la dimensión moral a la cual deben significar.¹⁵¹

Con Baudrillard se nos abre otro punto de vista más agudo que el simple objeto cerámico utilitario y decorativo, pues dentro de la determinación de su entidad inmaterial –inesencial, pero congénita–, la dimensión simbólica es posible de atribuírsele inherente a sus significaciones. La cuestión insoslayable, aunque debe ser profundamente revisada, es que *lo cerámico* es propio y conforme al asentamiento del hombre, a la agricultura y a la morada. Es quizás este último tópico el que constituye mi real interés cerámico: la posibilidad de encontrar en esa praxis la capacidad de constituir lugar, no en un sentido conceptual, ideal o metafórico, sino en su carácter fenomenológico y por su naturaleza topográfica.

Si la entidad cerámica no es un objeto e hiciésemos el ejercicio teórico de suprimir los objetos en la Cerámica, ¿qué quedaría? En teoría, su función ritual, su dimensión simbólica y su presentificación de lo doméstico. ¿Qué idea, qué concepto atravesaría adhiriendo esa

¹⁴⁹ BAUDRILLARD, JEAN. El sistema funcional o el discurso objetivo. *En: El sistema de los objetos. Op. Cit.*, p. 13.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 14

ritualidad, esos simbolismos, aquella domesticidad? El habitar, entendido como prácticas de construcción cotidiana, singular e íntima, que están en constante interacción con otros modos de convivencia, los cuales las convierten en formas colectivas arraigadas y transmutadas.

Por otro lado, pensar artísticamente la Cerámica sin su cosa material, nos llevaría a preguntarnos por su identidad lingüística, y nos haría cuestionarnos por qué ocupar un lugar anacrónico y obsoleto respecto a los estatutos del Arte contemporáneo. Si el problema de la insuficiencia crítica de *lo cerámico* es porque distingue la *cosa continente* antes que su contenido, habría que hacer la ardua tarea de ver la Cerámica en la pesadumbre de sus objetos. Mirar otra vez sus objetos, y encontrar dimensiones antropológicas, ontológicas, epistemológicas, etológicas, morales y políticas en *lo cerámico*. Asimismo, ocupar el lugar obsoleto de lo objetual en *lo cerámico*, implica manifestar lo obsoleto con legitimidad o sucumbir a un estancamiento crítico que se ha suspendido en la “preciosidad” de su superficie visual.

La cerámica-objeto debe necesariamente hacer ver el sistema de signos que proyecta, que está en función de la dimensión simbólica que apropia y adhiere a la labor productiva de su materialización en los individuos que la interpretan, comprenden y relacionan. La actividad cerámica debe pensar su objeto y hacer pensar su objeto, no como discurso de una malentendida alegoría, sino como recurso para alcanzar su propia reflexividad, desde una postura crítica que sobrepase el pensamiento de la *cosa*, que nos lleve a pensarnos a nosotros mismos. Si en la Cerámica, lingüísticamente, hay analogía, ésta está remitida a su propio proceso de ocurrencia, ya que la acción de *lo cerámico* establece una vinculación o un ensamblaje que reúne los componentes que acciona, no para un discurso de sí misma, sino en *la potencia de su discursividad*, dispuesta como fenómeno secundario de su interpretación y relato. Por lo tanto, en *lo cerámico*, antes de un desplazamiento, es necesario retrotraer, resignificar, restituir, reencontrar, reestablecer, releer, visitar, redefinir, sus impulsos y sus modos expresivos.

La pulsión artística tiene que ver, en gran medida, en concebir esa dimensión simbólica que el objeto cerámico decorativo ha expulsado, y proyectar en *lo cerámico* ese *recipiente de interioridad antropomórfica* que, según los postulados de Baudrillard, el objeto práctico y funcional ha desfigurado. Ocupar una posición cerámica, por un lado, involucra mantener una relación dialéctica y contradictoria con sus medios y sus fines, donde el médium técnico aspiraría, en la imposibilidad de un médium reducido a sus medios materiales, a ser su propio fin, pues, ¿es necesario aprender una técnica para hacernos ver aquello que no es visiblemente contenido? Por otro lado, concebir *lo cerámico* como *lugar*, se plantea como negación a la desterritorialización y al régimen puramente retórico de la anti-técnica que el Arte contemporáneo premedita al artista y a sus obras, ya que si no es desde la fenomenología productiva, *lo cerámico*, sería, con justificación, aquel ámbito de un pensamiento metafórico que toma para sí, cualquier soporte material o medio técnico para depositar significaciones ajenas y extemporáneas a lo que expresa y propone.



Fig. 52. Vista exterior e interior del Taller de Cerámica de la Facultad de artes de la Universidad de Chile, 2017.

¿Qué sentido tiene preparar el barro, elegir su composición química para aumentar o disminuir su plasticidad, su estructuración, su resistencia a la cocción? ¿Para qué amasar la arcilla sobre antiguos mesones de latón? ¿Qué implica tener que pesar, medir, moler, pulverizar, prensar, tamizar, vaciar, colar, verter y trasvasar? ¿Qué vislumbramos al lijar, limar, bruñir, redondear, alisar, ahuecar, desbastar, calar o cortar? ¿Y al humedecer, rociar, mojar, embardunar, parchar y secar? ¿Qué asimilamos al pigmentar, engobar, esmaltar, estampar, esgrafiar o serigrafiar? ¿Qué valor tiene vigilar la aparición de grietas en las piezas moldeadas, el cuidar que el secado abrupto no las deforme? ¿Qué queda en nosotros después de trasladar los objetos de un lado a otro, luego de acompañarlos en su metamorfosis de crudos a cocidos? ¿Qué objeto tiene esperar que el horneado alcance los 750°, los 1000°, 1060° o 1240° Celsius de temperatura? ¿Qué comprendemos de mirar hacia afuera con las manos embarradas, de escuchar caer el agua en los lavaderos tapados de sedimentos? ¿Qué sentido tiene ajetrearnos, cansarnos, consumirnos, acumulando materiales, objetos y desechos?

El objeto cerámico es, antes que todo, el resultado de un acto cerámico, la consecuencia de una acción corporal que se ejerce sobre un material que en cada momento de su procedimiento técnico tensiona su maleabilidad, fragilidad, resistencia y durabilidad; que exige un trato cuidadoso, un involucramiento paciente, un dócil control de su vulnerabilidad física y química, pues opera en un diálogo recíproco entre objeto y sujeto, en el intercambio simbólico que ocurre en sus procedimientos y utilidades, que toma contacto con la domesticidad de aquello que está “profundamente arraigado en la existencia humana”.¹⁵²

¹⁵² En referencia a lo que Clare Twomey expresa en una entrevista: “... *clay is a material 'deeply embedded in human existence' that has enabled communities of yesteryear to perform the ritual functions of drinking, storing, carrying and sharing precious contents.*” PHAIDON NEWS. (2017). Clare Twomey. Why I Create. Exploring the inspirations and attitudes of artists working with clay and ceramic, featured in Vitamin C. [en línea] <<http://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2017/september/20/clare-twomey-why-i-create/>> [consulta: 25 agosto 2018].

Segunda parte
La cerámica y el habitar

*Yo no sé cuál es tu hogar
pero sé que has perdido tu hogar.*

Jorge Teillier

CAPÍTULO I

LA FENOMENOLOGÍA CERÁMICA

Las resonancias se dispersan sobre los diferentes planos de nuestra vida en el mundo, la repercusión nos llama a una profundización de nuestra propia existencia.

La poética del espacio, Gastón Bachelard

Desde un principio mis propuestas cerámicas y su tratamiento formal han cuestionado el resultado meramente objetual analizado en la primera parte de este escrito; sin que por ello las considere un desplazamiento disciplinar, sino por el contrario, son una introspección a su ámbito epistemológico. Por ende, mis trabajos son una contracción a estados elementales, preliminares inclusive, de un pensamiento cerámico, el cual, a su vez, rehúso agenciarlo desde una mitología antropológica de estas prácticas. Tengo una identificación empírica con los elementos que componen el procedimiento cerámico, pues pasé mi infancia en varios lugares de una zona rural al interior de Santa Cruz, sexta región, a 180 kilómetros al sur de Santiago aproximadamente. En aquellos lugares establecí siempre una relación dialéctica en cómo son habitados, definidos y asociados sus territorios y sus prácticas. Viví muchos años en una zona campestre sin considerarme campesino, pues fui coetáneo a una época de transición de lo rural a lo urbano, donde presencié los rápidos procesos de transformación y disolución del paisaje comunitario y las improntas que estos cambios hicieron en las formas culturales de sus habitantes.

De esta manera, el aspecto conservacionista, de dispersión, atomización y constante reconstitución que padece la comunidad rural frente al régimen de la globalización industrial y tecnológica que ejercen los mercados y los estados a través de aquello que se denomina “progreso histórico”, como propone Henri Lefebvre¹⁵³, influyen en la manera en cómo se configura mi percepción del *habitar*. Cuando niño pasé muchas tardes jugando con barro con mi hermano y mis primos en el patio de la casa de mis abuelos maternos. Cada cual construía con barro una pequeña casa, con cercos y animales hechos con la tierra que encontrábamos en el lugar y el agua que llegaba hasta nosotros desde los canales y acequias de regadío que nos rodeaban. Luego uníamos cada casa de barro con caminos hechos a su misma escala, formando por asociación, una especie de réplica del mismo pueblo en el que vivíamos. Antes de ese recuerdo, mis primeros años los viví en una casa de adobe que ya no existe, en un pequeño pueblo llamado Palmilla, que está bordeado por el río Tinguiririca, en donde aprendí a ver cómo el artesano hacedor de escobas concebía su mundo en una relación inmediata con los recursos materiales con los que contaba su precario sistema de abastecimiento económico. Atravesamos incontables veces ese río o quedábamos varados en sus riveras a la espera que el caudal bajara. Muchas tardes de veraneo las pasábamos en largas caminatas en los cerros, siguiendo cabras,

¹⁵³ “Llegamos así a una definición: *La comunidad rural (campesina) es una forma de agrupación social que organiza según modalidades históricamente determinadas, un conjunto de familias fijadas al suelo. Estos grupos primarios poseen por una parte bienes colectivos o indivisos, por otra bienes «privados», según relaciones variables, pero siempre históricamente determinadas. Están relacionados por disciplinas colectivas y designan –aun cuando la comunidad guarde vida propia– responsables mandatarios para dirigir la realización de estas tareas de interés general.*” LEFEBVRE, HENRI. *De lo rural a lo urbano*. 4ª edición. Barcelona: Ediciones 62 S.A., 1978. p. 31.

pájaros, reptiles e insectos, persiguiendo alguna ramita por un pequeño hilo de agua ladera abajo, bañándonos en canales bajo la sombra de los sauces y espinos. En esa casa natal de adobe, la cocina funcionaba con leña, y la calefacción consistía en braseros que llenábamos con brasas sacadas de una hollinada chimenea, bajo formas de economía doméstica anacrónica, las cuales casi no habían mutado desde el año de la construcción de la casa, a finales del siglo XIX.



Fig. 53. Fotografía de mi casa natal en estado de abandono, 2007.

Toda aquella experiencia de producción extemporánea y eminentemente agrícola, asediada por el omnipresente contexto mundial de globalización tecnológica, hoy es probablemente transfigurada por el consuelo que da la memoria. Mientras escribía este texto, en los constantes viajes que realizaba entre Santiago a Santa cruz y viceversa, miré por la ventana de un bus a gran velocidad los campos arados y recién regados. No pude sino vincularlos visualmente a lo que observo cuando alguien (o yo mismo) prepara la pasta cerámica sobre los viejos mesones en el Taller de Cerámica de la Universidad. Así, mi proximidad con la Cerámica no es con sus objetos, con sus preciosas cosas materiales, sino con los modos en que la materia se vincula directamente con los individuos que construyen sus imágenes y representan o manifiestan su mundo a partir de una materialización, la cual se conecta profundamente a la imagen y los recursos materiales de sus vivencias; las que, en mi caso particular, *permanecen en el olvido*¹⁵⁴ ante ese fenómeno de disolución rural que viví, en la nostalgia de un habitante

¹⁵⁴ Esta conceptualización de la *paradójica permanencia en el olvido*, lo tomo de un escrito de Sergio Rojas a propósito de la exposición “Almas” del artista francés Christian Boltansky. ROJAS, SERGIO. Christian Boltansky: poner la obra en ausencia. *Las Obras y sus relatos III. Op. Cit.*, p. 203.

testigo que se despedía con frecuencia de los lugares que habitaba.

Esta noción de una localidad sacudida por la conquista que realizan formas de socialización mucho más complejas, ya no desde la violencia directa, sino que a través de la seducción de influencias incontrarrestables de un *modelo de mundo y de vida mejor* al cual suscribirse, cuyo despliegue omnipotente y omnipresente está desarrollado en las imágenes y en la virtualidad que preferentemente circulan a través de medios masivos de la publicidad, la televisión satelital y del internet, es también un paralelo a *lo cerámico*, en tanto éste remite a la problemática del lugar arraigado a su procedencia, que se manifiesta en una fenomenología del territorio experimentado en la praxis de su cotidianidad agitada por el desuso de sus arcaicas formas de existencia, las cuales no están adecuadas a un funcionamiento superior.



Fig. 54. Paisaje visto desde la ventanilla de un bus. Fotografía del trayecto desde Santa Cruz a Santiago, 2018.

Ya había mencionado aquello que Sergio Rojas con lucidez plantea acerca de que “[no] habitamos cotidianamente el planeta, sino por el contrario, habitamos planetariamente nuestra localidad”, de acuerdo a la imposición implícita que se hace presente en una obra de arte que puede tener el carácter de internacional:

Ahora bien ¿puede el arte trascender el agotamiento político de la obra de arte? Los fenómenos de globalización parecen no sólo exigir, sino también posibilitar una cierta desmaterialización del arte, haciéndolo ingresar en circuitos y dinámicas sociales hasta hace poco inimaginables.¹⁵⁵

En esa perspectiva, mi posición artística implicaría una mirada lugareña de tres instancias de una localidad ontológica, en tanto mis trabajos aspiran a circunscribirse a su propio espacio originario. Primero, la experiencia rural; segundo, el ámbito disciplinar; y, por último, la pertenencia a una forma academizada e institucionalizada de Arte chileno, la cual

¹⁵⁵ SERGIO ROJAS. *El arte agotado. Op. Cit.*, p. 383.

es marginal a los centros de poder del Arte Internacional –Europa y EE.UU.– que ostentan la hegemonía de las obras que circulan globalmente, puesto que de éstos depende en gran medida la legitimación para la trascendencia de las obras.

Ahora bien, la desmaterialización del arte a la que Rojas refiere, está también contenida en el contexto de un mundo de tránsito y de circulación, en la tendencia que hace la nueva construcción humana de los *no-lugares* que plantea Marc Augé, donde “no hay vocación de territorialidad ni de identidades singulares”, lo que puede homologarse al sitio expositivo, por más que este espacio institucionalizado se conciba como un lugar inmune a consumir en sí mismo la territorialidad o la singularidad que hace *circular* como principal baluarte.

Augé define:

(...) son no lugares en la medida en que su principal vocación no es territorial, no consiste en crear identidades singulares, relaciones simbólicas y patrimonios comunes, sino más bien facilitar la circulación (y, por ello, el consumo) en un mundo de dimensiones planetarias.¹⁵⁶

La problemática de la localidad afecta únicamente a los territorios en inferioridad de condiciones, pues sólo a partir de ello la localidad está llamada a descontextualizarse, o a asumir un contexto insuficiente para autodefinirse y autodeterminarse, pues sólo le es admisible identificarse en la dialéctica de una desaparición territorial que exhibe su propio ocaso, en los momentos en que ha sucumbido a la colonización capitalista y se congrega a la idea dominante de que pertenece (al imperativo de pertenecer) a la “globalidad”, según Gerardo Mosquera, pues “todo producto global, en mayor o menor medida, y sea en sus momentos de producción, circulación o consumo, deviene un campo de articulación de fuerzas disímiles”¹⁵⁷:

Si pensamos en las grandes masas de población en África, Asia y América Latina que quedan permanentemente *unplugged*, hablar de “universalidad” o de circulación internacional es casi retórico. A menudo ser “internacional” o “contemporáneo” en el arte es sólo el eco de ser exhibido en espacios élite de Nueva York o Düsseldorf.¹⁵⁸

Abandonar o mantener la localidad, indistintamente, es la emboscada tendida por el proyecto universalista contemporáneo para apropiarse de ésta, cuyo diseño global se instituye en canon a partir de la adaptabilidad que se manifiesta ante la fuerza centrífuga de los centros de poder artístico, los cuales poseen la potencia capaz de propulsar y administrar su funcionamiento, dado «que no se concibe una actualidad que no sea “universal”; ni viceversa», como plantea Gerardo Mosquera.¹⁵⁹ Periferia, aislamiento, exotismo, otredad, alteridad, mestizaje, autenticidad, multiculturalidad y términos semejantes, son el resultado semántico de la interacción de localidades que se superponen unas a otras bajo la copia de esas estructuras de dominación. *Lo cerámico*, como ya había tratado en otro pasaje de este texto, en un período preindustrial de territorios con muy poca o nula interacción con otros, a pesar

¹⁵⁶ AUGÉ, MARC. *El tiempo en ruinas*, Op. Cit., p. 101.

¹⁵⁷ MOSQUERA, GERARDO. Op. Cit., p. 29.

¹⁵⁸ Ibid., p. 66.

¹⁵⁹ Idem.

de sus diferencias etnográficas, de igual forma se había desarrollado en cada una de ellas con un modo de producción y ritualidad semejante. Sólo cuando el intercambio económico entre oriente y occidente, y entre las propias naciones occidentales (en la época del colonialismo europeo expandido instaura la mercancía y fetichiza las transacciones comerciales), la Cerámica, como todo el ámbito productor, comienza a conflictuarse en base a un poderío constructivo y adquisitivo, participando activamente de las relaciones de poder que instituye el capitalismo.

De esta manera, aquella situación localista –colonizada habría que agregar– que reconocía como el contexto de mi producción artística unos párrafos atrás, ineluctablemente se transforma en una posición de resistencia (estéril si se quiere) frente a un estatuto de indefinición, indeterminación y desterritorialización que, disimuladamente, bajo el mismo canon colonizador, el Arte institucionalizado contemporáneamente impone, pues como Foucault manifiesta:

Los puntos de resistencia están presentes en todas partes dentro de la red de poder. Respecto del poder no existe, pues, un lugar del gran Rechazo –alma de la revuelta, foco de todas las rebeliones, ley pura del revolucionario. Pero hay varias resistencias que constituyen excepciones, casos especiales: posibles, necesarias, improbables, espontáneas, salvajes, solitarias, concertadas, rastreras, violentas, irreconciliables, rápidas para la transacción, interesadas o sacrificiales; por definición, no pueden existir sino en el campo estratégico de las relaciones de poder. Pero ello no significa que sólo sean su contrapartida, la marca en hueco de un vaciado del poder, formando respecto de la esencial dominación un revés finalmente siempre pasivo, destinado a la indefinida derrota. Las resistencias no dependen de algunos principios heterogéneos; mas no por eso son engaño o promesa necesariamente frustrada.¹⁶⁰

Esto de ninguna manera quiere decir que destaque la particularidad de una localidad específica, sino más bien reconocer, en su abstracta hibridación, una especificidad desde donde articular la definición de mi identidad desde un lugar singularizado. Vale decir, en ese entramado *topos* marginal y vulnerable al que pertenezco, intento resistir recargando de contenido el vaciamiento (“La desintegración de la trama social y el desmoronamiento de las agencias de acción colectiva”, según Bauman¹⁶¹) que produce el despliegue de un poder superior sobre los territorios sin posibilidad de arraigarse en sí mismos, pues en palabras de Zygmunt Bauman:

Para que el poder fluya, el mundo debe estar libre de trabas, barreras, fronteras fortificadas y controles. Cualquier trama densa de nexos sociales, y particularmente una red estrecha con base territorial, implica un obstáculo que debe ser eliminado. Los poderes globales están

¹⁶⁰ FOUCAULT, MICHEL. *La historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. 33^{ra} edición. México, D. F.: Siglo XXI editores. S. A. de c.v., 2007. pp. 116 –117.

¹⁶¹ BAUMAN, ZYGMUNT. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004. p.



Fig. 55. Vista frente a mi ventana, en el sexto piso

abocados al desmantelamiento de esas redes, en nombre de una mayor y constante fluidez, que es la fuente principal de su fuerza y la garantía de su invencibilidad. Y el derrumbe, la fragilidad, la vulnerabilidad, la transitoriedad y la precariedad de los vínculos y redes humanos permiten que esos poderes puedan actuar.¹⁶²

Bajo ese contexto, el primer trabajo de proyecto personal que realicé en el taller de Cerámica, de manera indecisa y confusa, respondía a muchos de los aspectos reflexivos acerca de *lo cerámico* y mis propias experiencias del habitar local; los cuales con el paso del tiempo pude madurar crítica y teóricamente. En primera instancia, estaba motivado en alguna de las premisas conceptuales que la Escuela de Arte de la Universidad de Chile ha basado su formación académica en los últimos años: resignificación, desplazamiento y problematización. De este modo, ante la urgencia (autoexigencia) de proponer un cuestionamiento al objeto tradicional cerámico, pensé en ciertas materialidades, formas y procedimientos que hubiesen sido relegados por aquella idea institucionalizada de *lo cerámico*. Pensé en mi fijación por las grietas, la que provenía de mi primera infancia cuando en la quebradiza pintura sobre las paredes de adobe jugaba a quitar pequeños trozos de esa cáscara para hacer dibujos. Reparé en las paredes, en la casa derrumbada, en el objeto roto, en la fractura, en los trabajos de Gordon Matta-Clark, en el Kintsugi,¹⁶³ en

¹⁶² *Ibíd.*

¹⁶³ Definición: Kintsugi (金継ぎ?) (en japonés: carpintería de oro) o Kintsukuroi (金繕い?) (en japonés: reparación de oro) es una técnica de origen japonés para arreglar fracturas de la cerámica con barniz de resina espolvoreado o mezclado con polvo de oro, plata o platino. Forma parte de una filosofía que plantea que las roturas y reparaciones forman parte de la historia de un objeto y deben mostrarse en lugar de ocultarse, incorporarse y además hacerlo para embellecer el objeto, poniendo de manifiesto su transformación e historia. [en línea] < <http://ceramica.wikia.com/wiki/Kintsugi> > [consulta: 13 junio 2018].



Fig. 56. Claudio Muñoz S., *Sin título*, 2014.

la ruina. En pleno centro de Santiago, frente a mi ventana, había una gran grieta vertical en un viejo edificio abandonado, la cual dejaba ver, bajo el revoque partido, los ladrillos de su estructura.

Recordé la producción artesanal de ladrillos en mi pueblo natal, cocidos en enormes hornos de adobes humeantes y pensé trabajar con aquel material. En el campus de la Facultad había muchos restos de ladrillos amontonados de una reciente demolición hecha para la “modernización” de su infraestructura, bajo la Iniciativa Bicentenario Juan Gómez Millas.¹⁶⁴ Recolecté algunos de estos escombros pensando en *lo cerámico* del ladrillo. Proyecté formar una grieta visual con esos pedazos de escombros sobre el muro blanco de alguna sala de exposición. Visualicé replicar aquella grieta frente a mi ventana de Santiago. Investigué si el ladrillo soportaría el esmalte cerámico y de esa manera podría hacer dibujos con algún patrón cerámico en mayólica¹⁶⁵ sobre ellos. Pensaba que *incrustar* era el concepto eje, que la pulsión estaba dada por el interés en la resignificación del objeto cerámico frente a su paradigma esteticista, y no en un procedimiento que realizase sus motivos fenomenológicos.

Decidí esmaltar los ladrillos, haciendo que el equívoco de este primer trabajo estuviese en anteponer una contestación al propio ámbito de legitimación académica, al tratar de usar

¹⁶⁴ Universidad de Chile. 2009. INICIATIVA BICENTENARIO JGM. Proyecto Plan Maestro del Campus Juan Gómez Millas. [en línea] <<http://www.uchile.cl/portal/presentacion/iniciativa-bicentenario-jgm/presentacion/50791/proyecto-plan-maestro-del-campus-juan-gomez-millas>> [consulta: 17 de mayo 2018].

¹⁶⁵ Definición: Mayólica, o fayenza, es una técnica de decoración cerámica, donde se aplica un acabado vítreo, usada en arcillas de baja temperatura y colores naturales, a la que se le aplica un esmalte blanco, opacificado con estaño y posteriormente se decoran los motivos con óxidos sobre el esmalte de base. La pasta normalmente tiene un coeficiente de absorción elevado del 10-20 %. Sobre su origen existen varias teorías, se cree que la palabra mayólica deriva de Mallorca, la isla española situada en el Mediterráneo, que fue durante la Edad Media el centro de importación más importante de este tipo de cerámica hispano-morisca. Otra corriente puede ser que derive del término “Malica”, antiguo nombre de Málaga (maliqua, malega, maleca otras variaciones), siendo los principales desarrolladores de dicha técnica. [en línea] <<http://ceramica.wikia.com/wiki/Mayólica>> [consulta: 13 junio 2018].

un “lenguaje internacional” con que el cual *discoursear* mi propuesta, al malinterpretar cierto tácito criterio de precariedad o anhelo de subversión que se espera de las propuestas del arte latinoamericano.

La legitimación exclusivista y teológica del “lenguaje internacional” actúa como un mecanismo de exclusión hacia otros lenguajes y sus discursos. En los museos, galerías y publicaciones más destacados –al igual que entre críticos, curadores, historiadores de arte y coleccionistas– prevalecen prejuicios basados en una suerte de monismo axiológico.¹⁶⁶

Vale decir, dicha disociación tan frecuente en el arte actual, entre una necesidad expresiva y el acomodo a las reglas de eficiencia y funcionalidad exhibitiva, hicieron que obviase los verdaderos impulsos de mis decisiones estéticas, cayendo en una reificación de mi vinculación personal con el trabajo. Por ende, el énfasis formal que los ladrillos esmaltados debían tener, nunca encontró un correlato con el lugar de pensamiento cerámico que proponía en la primera parte de este escrito. La reflexión no era cerámica, no daba relevancia al *habitar*, sólo era un esbozo vacilante ante una disrupción operativa, que redundó además en que no resolviese bien su valor visual: su método de montaje falló, los ladrillos no se pudieron sostener a la pared y terminaron siendo expuestos en el suelo, lo que alteró completamente su lectura final.

El trabajo pudo haberse resuelto de otra manera al reparar más en la cuestión fenomenológica de su procedimiento. En una reinterpretación de aquellos primeros trabajos cerámicos, y en atención a la metamorfosis material de su proceso técnico, proyecté sacar un molde de yeso a un fragmento de esos escombros de ladrillo. Una vez obtenida la matriz de su volumen y contorno, planeé machacar el objeto, para con una parte de la misma materia molida, mezclada con agua y arcilla con óxido de hierro, hacer la pasta cerámica con la cual rellanaría el vaciado del yeso. Luego de esto, la réplica del escombro formada con el propio material del objeto original, reduciría su tamaño en un 5% aproximadamente por el tiempo de secado y su posterior cocción cercana a los 1000° Celsius de temperatura del horno. Si el proceso se repite consecutivamente una y otra vez, obtendría el registro de la desaparición del fragmento de escombro por el desgaste de llevar a cabo la renovación o la reconstitución de su propia consumación, y resultaría el vestigio de una cantidad importante de moldes vacíos, con una impronta cada vez más pequeña en su interior.¹⁶⁷

¹⁶⁶ MOSQUERA, GERARDO. *Op. Cit.*, p. 69.

¹⁶⁷ La referencia al trabajo de Marek Cecula titulado Art Project 79 (1979), al que él denominó Arqueología del futuro, es ineludible. En una cantera de Brasil, Cecula extrajo arcilla y construyó 1140 ladrillos iguales a los que se hacían en una fábrica cercana, e inscribió en ellos ART PROJECT 79. Una vez cocidos los volvió a instalar en el mismo escarpado de la montaña desde donde había obtenido el material cerámico, cubriendo el vacío de la extracción con éstos, integrándolos a la ruina que, con el lento paso del tiempo, devendría ese lugar. CECULA, MAREK. Art Project 79. La Jola Curitiba, Parana, Brazil, 1979. [en línea] <http://www.ceculamarek.com/sites/art_works.php> [consulta: 09 septiembre 2018]



Fig. 57.
Secuencia
de pruebas para
Obsolescencia
Programada VIII.

CAPÍTULO II

LA CERÁMICA Y LA DIMENSIÓN SIMBÓLICA

La obra deviene símbolo.

El arte agotado, Sergio Rojas

Inicialmente, Jean Baudrillard plantea respecto a los objetos:

La dimensión real en la que viven está cautiva en la dimensión moral a la cual deben significar. Tienen tan poca autonomía en este espacio como los diversos miembros de la familia tienen en la sociedad. Además, seres y objetos están ligados, y los objetos cobran en esta complicidad una densidad, un valor afectivo que se ha convenido en llamar su «presencia».¹⁶⁸

En su primer análisis, el filósofo francés nos habla del entorno tradicional en el cual los objetos son depositarios de las relaciones activas que las personas establecen con éstos, pues los objetos son una extensión del gesto y el cuerpo del ser humano, y conformarían una dimensión simbólica en la cual operarían a esa escala humana que mencionaba en la primera parte de este escrito. En el ámbito artístico, Tzvetan Todorov, en su libro *Teorías del símbolo* –mencionado en el capítulo anterior–, en referencia a Karl Philipp Moritz, plantea que si la obra de arte “significa”, lo hace de forma simbólica; vale decir, está compuesta por signos cuya característica es su *intransitividad*, ya que no requiere complementos pues «[l]a obra de arte es “algo que se significa a sí mismo” [...]; es lo que se realiza mediante el acuerdo de las partes entre sí y con el todo, mediante la coherencia interna.”¹⁶⁹ Todorov basa su teoría del símbolo en una contraposición entre alegoría y símbolo, y expone, citando a Goethe, que “[l]o alegórico se distingue de lo simbólico porque este último designa indirectamente y aquel directamente”¹⁷⁰:

La primera diferencia surge de que en la alegoría el aspecto significante es instantáneamente atravesado por el conocimiento de lo que está significado, mientras que en el símbolo conserva su valor propio, su opacidad. La alegoría es transitiva, el símbolo intransitivo –pero de tal manera que no deja de significar: en otros términos, su intransitividad se da al mismo tiempo que su sintetismo. Así, el símbolo se dirige a la percepción (y a la intelección); la alegoría, en cambio, sólo se dirige a la intelección.¹⁷¹

Para ser breve, lo que Todorov plantea es que “el símbolo sólo significa indirectamente, de manera secundaria: ante todo se presenta por sí mismo y sólo en un segundo momento descubre además lo que significa”; pues “tiene un carácter muy preciso: es un paso de lo

¹⁶⁸ BAUDRILLARD, JEAN. *El sistema de los objetos. Op. Cit.*, p. 14.

¹⁶⁹ TODOROV, TZVETAN. *Op. Cit.*, p. 231.

¹⁷⁰ Esta cita proviene de un breve artículo titulado *Sobre los objetos de las artes figurativas*, escrito en 1797, pero publicado mucho después de la muerte de Goethe. Citado en: TODOROV, TZVETAN. *La crisis romántica. Símbolo y alegoría. En: Op. Cit.*, p. 280.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 282.

particular (el objeto) a lo general (y a lo ideal)", lo que implica que "se produce una suerte de sorpresa debida a una ilusión: creíamos que la cosa se presentaba por sí misma, después descubrimos que también tiene un sentido (secundario)."¹⁷²

Esto da pie a que comprendamos que la dimensión simbólica de los objetos a la que refiere Baudrillard, tiene relación a que, como expresa Todorov, "el símbolo es productor, intransitivo, motivado; logra la fusión de los contrarios: es y a la vez significa, su contenido escapa a la razón: expresa lo indecible", por lo que "el símbolo se produce inconscientemente y provoca un trabajo de interpretación infinito". En conclusión, para Todorov "el aspecto simbolizante y el aspecto simbolizado están en constante interpenetración; en otros términos, lo simbolizante significa, pero no deja sin embargo de *ser*"¹⁷³, y en su carácter universal, si nos referimos a lo simbólico, es aquello que remite a sí mismo, que expresa lo indecible circunscrito a su modo de expresión particular, ya que el símbolo "fusiona significante y significado" y se reconoce como "lo que significa y *es* a la vez", en una relación recíproca entre lo sensible y lo inteligible. Y si pensamos el objeto artístico en una dimensión simbólica, debemos considerar que la obra de arte "es símbolo del absoluto, es decir, significación y, al mismo tiempo, representación del absoluto."¹⁷⁴

Ahora bien, en un estudio más agudo, Baudrillard establece que frente al régimen técnico de nuestra civilización, esta dimensión simbólica se desvanece ante la dimensión funcional que han adquirido los objetos, ya que la reproducción mecánica ha generado un poderío técnico –signos de nuestro poderío– desvinculado del gesto humano, el cual ha implicado una desafección con sus modos productivos, pues "la forma, al consumarse, habrá relegado al hombre a la contemplación de su poderío", dado que "no guarda ya una medida común con el hombre y su cuerpo". De este modo, el vacío simbólico en los objetos ha sido sustituido por una alegoría compuesta por los signos que connotan un poderío constructivo, los cuales por fuerza reinventan una finalidad superpuesta a una relación de pertenencia e identidad social.

¿El objeto artístico cerámico implica esta dimensión simbólica? ¿El objeto cerámico es eminentemente simbólico? Esta última cuestión se había propuesto como parte de una identidad cerámica, la cual, contemporáneamente no puede ser refrendada bajo los parámetros objetivos de una tendencia hacia ese poderío constructivo fetichista, el cual ya había sido largamente abordado en los antecedentes del pre-juzicio cerámico. En contexto de esa inquietud, durante un largo tiempo en el taller de cerámica cualquier concreción material me parecía insuficiente, pues juzgaba que en lo que realizaba en el taller con mis manos, no prevalecía una reflexión cerámica, sino que me conformaba con el soporte material o quedaba atrapado por la *cosificación* de sus objetos deslumbrantes. Por lo mismo, lo que queda en discusión, es si la posición cerámica, desde la relación dialéctica y contradictoria con sus medios y sus fines, bajo la diáspora del entramado artístico contemporáneo, es el lugar de pensamiento propicio para tales cuestionamientos.

¹⁷² Ibid., pp. 282 - 283.

¹⁷³ Ibid., pp. 289 - 300.

¹⁷⁴ Friedrich Ast escribe: "El producto particular del universo sólo es una alegoría del absoluto, es decir, se refiere al absoluto y significa el todo sin representarlo, por lo tanto, sin representar un absoluto; la obra de arte, por el contrario, es símbolo del absoluto, es decir, significación y, al mismo tiempo, representación del absoluto (System der Kunstlehre, pág. 6)." Citado en: TODOROV, TZVETAN. *Op. Cit.*, p. 299.

Quizás tozuda e ingenuamente, mis propuestas intentan recomponer los aspectos de una *socialización* diluida (empíricamente provinciana), a partir del testimonio de individuos desarraigados, en la búsqueda de un lenguaje cerámico que los aúne, bajo la perspectiva de que el *dominio de lo social* está compuesto por una serie de vínculos generados por las acciones o eventos de “orden simbólico” que los individuos (actores en red), realizan (materializan) de manera interactiva, transitoria, en la urgencia de que su perdurabilidad y entramado sea posible por las asociaciones constantes de aquella “dimensión humana” puesta en juego. Como plantea Bruno Latour:

Esta es la razón por la que voy a definir lo social, no como un dominio especial, un reino específico o un tipo de cosa particular, sino como un movimiento muy peculiar de reasociación y reensamblado.¹⁷⁵

Así, en el siguiente trabajo que realicé, dispuse de mejor manera los aspectos que no había advertido en el trabajo de los ladrillos. La casa, el edificio, el lugar habitado, demolido, en ruinas o desaparecido, constituían ahora el impulso de la propuesta, con el requerimiento de que debían remitir a algo cerámico.



Fig. 58.
Plato Willow,
Lozapenco.

¹⁷⁵ LATOUR, BRUNO. *Reensamblar lo social. Una teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial, 2005. p. 21.

Al repensar el trabajo de los ladrillos, noté que el patrón cerámico elegido para esmaltarlos era el típico diseño del plato Willow de Lozapenco, con el cual, en mi infancia había experimentado aquella densidad de valor afectivo a la que se refería Baudrillard. Desde niño, sentado a la mesa en la cocina de la casa de mi abuela materna, al comer en ese plato, mi motivación era vaciarlo a cucharadas hasta volver a contemplar el paisaje bucólico con la casa en el fondo.

Pensé que sólo el dibujo característico de aquel plato constituía una dimensión simbólica cerámica, y que aquello introyectaba la idea del habitar, la que erróneamente había antes determinado que podía ubicar en un espacio expositivo sin contexto, pues el sitio específico de su ocurrencia poco tenía que ver con una sala de exhibición. De esta simple manera, clarifiqué que debía hurgar en los recuerdos con ese plato, en su contenido de lugar íntimo, de paisaje anhelado. Recordé que paralelamente en esa época, había vivido en la casa de mi abuela paterna, y que con mi hermano debíamos caminar varios kilómetros para tomar un autobús para ir al colegio. Cuando el río Tinguiririca había descendido considerablemente su caudal, nos quitábamos los zapatos y lo cruzábamos por un sendero de piedras apenas sumergidas, saltando, haciendo equilibrio sobre el murmullo del agua, mirando las sombras y los reflejos del paso de nuestros cuerpos.



Fig. 59. Claudio Muñoz S. Fotografía estenoica del río Tinguiririca, paso entre los pueblos de Palmilla y El Huique. 2013.

Reconocí que allí, en la confluencia de ambas evocaciones, se establecía la dimensión simbólica desde donde asociaba *lo cerámico*. Con el plato y las piedras tuve una relación corporal, donde la percepción estaba en función de una adaptación a las formas naturales y artificiales de los objetos y los elementos, los cuales suscitaban una directa coexistencia entre cuerpo y materia. A su vez, aquellas circunstancias con el tiempo se han transformado en factores memoriosos, en una disposición estética de cruces, entramados y ensamblajes, pues ambas experiencias estaban fragmentadas de la misma manera que mis dos ramas familiares:

las vivencias provenían de dos lugares –dos mundos para un niño– que no se correspondían más que por mis intentos imaginativos de ligarlos.

Luego de muchos años volví al río, recolecté piedras que el curso de su caudal había desgastado y alisado, y las llevé al Taller de Cerámica de la Universidad. Luego fotografié el patrón de un plato Willow de Lozapenco que conservo, y con el editor de Photoshop deconstruí sus motivos y les di distintos tamaños, siguiendo ese juego visual que modificaba la escala de sus grafías al ir descubriendo su fondo con la cuchara. Imprimí las imágenes en papel común en una impresora láser y éstas fueron traspasadas a las piedras. La transferencia del patrón cerámico se hizo empapando gota a gota el papel con un algodón empapado de piroxilina, frotando las impresiones a las piedras con el reverso de una cuchara. El propósito era mezclar materialmente los símbolos de dos experiencias materialmente inconexas, no como mimesis, sino como una proyección del habitar y *lo cerámico*.



Fig. 60. Claudio Muñoz S., *Obsolescencia programada I*, 2014

En el ejercicio de este trabajo empecé a ser consciente que me movía en una dirección que convocaba *lo cerámico*, en tanto *ritual de una interioridad*, para develar las latentes posibilidades de redimir sus objetos, de reconvertirlos en morada. Asimismo, me era patente que mi interés (*intencionalidad*) estaba en la operación en sí misma: la propiedad de actuar con aquella dimensión simbólica desplegada en la ocurrencia de la inscripción de la imagen del plato en las piedras de río, como si el trabajo artístico se tratase de la instancia de un *reencuentro*, de una *reintegración*.

En el mismo sentido que Todorov, Hans-Georg Gadamer en el capítulo “El simbolismo en el arte”, de su libro *La actualidad de lo bello*, define el símbolo desde su estado cognoscible, dado por la relación empírica que conforma con lo que éste representa (fragmento de su presencia, según Gadamer), su inevitable disposición a la interpretación lingüística y la manifestación de su esencia ontológica. Primero, el filósofo alemán plantea que “la experiencia de lo simbólico, quiere decir que este individual [en tanto concepto], este particular, se representa como un fragmento de Ser que promete complementar en un todo íntegro al que se corresponda con él; o, también, quiere decir que existe el otro fragmento, siempre buscado, que complementará en un todo nuestro propio fragmento vital.”¹⁷⁶ Segundo, que “lo simbólico no sólo remite al significado, sino que lo hace estar presente: representa el significado.”¹⁷⁷ Y por último, que “la esencia de lo simbólico consista precisamente en que no está referido a un fin con un significado que haya de alcanzarse intelectualmente, sino que detenta en sí su significado.”¹⁷⁸

Bajo las definiciones planteadas por Todorov y Hans-Georg Gadamer, hablar de la dimensión simbólica de la cerámica implicaría no ensimismarse en la cuestión del *médium* técnico cerámico para producir objetos o detenerse en la potencia de remitir a una experiencia singular exterior a lo que se representa, sino que sutilmente, como ejemplifico con el trabajo de las piedras de río y el plato Willow de Lozapenco, la acción cerámica, en tanto modo de inscripción de motivos decorativos propios, abandona su soporte tradicional para establecer la facultad de ejecutar esa “complicidad” de traer a la “presencia” en otros, esa “densidad de valor afectivo” que proponía la cita de Baudrillard al inicio de este capítulo¹⁷⁹; pues, usando la determinación artística de Gadamer, “en la obra de arte no sólo se remite a algo, sino que en ella está propiamente aquello a lo que se remite”.¹⁸⁰

¹⁷⁶ GADAMER, HANS-GEORG. El simbolismo en el arte. En: *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1991. p. 85.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 90.

¹⁷⁸ *Op. Cit.*, p. 95.

¹⁷⁹ No obstante, lo anterior tiene claridad teórica sólo a partir de la instancia crítica que ha dado esta memoria de título para precisar los reales acontecimientos y motivaciones que ocurrieron en los trabajos. En un primer momento, el trabajo de las piedras y el patrón decorativo del plato Willow de Lozapenco, tomó otra dirección de planteamiento en base a una investigación que realicé sobre la industria cerámica chilena, lo cual derivó en que ciertos aspectos anecdóticos de la quiebra de Lozapenco por la estafa tributaria de la que fue víctima por el actuar de Feliciano Palma Matus, hicieran que el trabajo tuviese una lectura marcadamente ideológica en su argumentación. Así, primeramente, el trabajo se presentó como “Lozapenco made in Chile”, haciendo alusión a la marca distintiva inscrita en los productos fabricados por esa compañía y a cierta significación del entramado social de la fracasada matriz industrial chilena. Dentro de esa investigación, el fraude tributario de US\$ 46 millones que realizó Palma entre 1987 y 1990 consistía, entre otras cosas, en exportar a Estados Unidos «extraños» productos como palos de escoba, desechos de madera y piedras, que sacaba del país a través de la empresa Agrícola y Forestal Penco Ltda., con las cuales podía recuperar, además, un 10% de reintegro a las exportaciones no tradicionales, ya que la empresa estaba adscrita al Sistema Simplificado de Reintegro a las Exportaciones no Tradicionales. La coincidencia que una empresa chilena de cerámica exportara piedras a Estados Unidos, refuerza visualmente mi trabajo, en el entendido que las piedras grabadas simularan el producto exportado. Pero esto mismo, dicha historia se interpone a la que las reales conexiones con mi trabajo están dadas por los aspectos fenomenológicos de las piedras y el plato Willow, y las lecturas se vuelven contradictorias bajo un discurso político en el trabajo. Por lo mismo, preferí hacer prevalecer una condición poética al renombrar el trabajo “Obsolescencia programada I”, e inaugurar con él la serie de trabajos que se articularían a partir del plato Lozapenco y, bajo esas mismas reflexiones, del habitar y *lo cerámico*, donde un individuo es un ente social antes que ciudadano configurado por la idea de Estado nación. Fuente de la investigación caso Lozapenco S.A.: BRAVO HERRERA, FERNANDO. 2003. Caso Lozapenco S.A. Facultad de Economía y negocios de Universidad de Chile. [en línea] <<http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/127316/%287%29%20Lozapenco..pdf?sequence=1&isAllowed=y>> [consulta: 17 mayo 2018].

¹⁸⁰ GADAMER, HANS-GEORG. *Op. Cit.*, p. 91.

CAPÍTULO III

LA FRAGILIDAD CERÁMICA

El sueño íntimo permanece y prosigue, con secreta simpatía, la vieja práctica que vuelve a poner el jarrón en tierra tras la cocción, para que se impregne de una nueva virtud terrestre luego de las pruebas demasiado vivas del fuego, para que, en la tierra, acumule su frágil sustancia de los valores de solidez, y de duración.

La tierra y los ensueños de la voluntad, Gaston Bachelard

La fragilidad es un atributo cerámico ante el cual todo ceramista se enfrenta desde un profundo involucramiento con la materialidad y su práctica, pues la técnica cerámica para la consecución y conservación de sus objetos, requiere que el cuerpo humano se adapte a las propiedades y cualidades de los componentes y procedimientos ceramistas, no desde la dominación que pueda ejercer su fuerza sobre la materia o viceversa, sino desde la simbiosis y sincronía de sus posibilidades constructivas. A mayor profundidad, en aquella condición de fragilidad, la posibilidad de inminente destrucción o de remota permanencia, están presentes dialécticamente en la entidad cerámica, pues en esa dualidad está latente la pulsión de vida y la pulsión de muerte del objeto cerámico, ya que en ello se pone en crisis la consecución y la preservación de los objetos en fundamento al deseo, al valor y al sentido transado libidinalmente por el sujeto.

¿Hay en la fragilidad material una exacerbación de la obsesión fetichista en los objetos por el mayor involucramiento en el intercambio simbólico necesario para su apropiación? O de modo más conciso, ¿lo frágil de *lo cerámico* haría más intensa la relación con sus objetos? Aquí la cuestión a razonar es sobre el objeto cerámico en tanto objeto de deseo, construido (como toda mercancía) como valor de deseo masivo según Maurizio Lazzarato¹⁸¹, bajo la particularidad de que la condición material de la cerámica inviste a sus objetos en la propiedad de cosa frágil y delicada, la cual acentuaría un culto sensitivo a través de la voluntad de cuidado para preservarlos.

En 1972, Gilles Deleuze y Félix Guattari publicaron *El Anti-Edipo*, en cuyo libro los autores proponen una redefinición del concepto de deseo, distinta a la definición psicoanalítica de que el deseo, de modo inconsciente, proviene de una carencia, de una necesidad, o se activa por el impulso de trascender la represión cifrada siempre en un único factor de afección. Para Deleuze y Guattari, en cambio, el deseo se da *en relación a, en contexto a*, y esa relación y contexto están agenciados por la multiplicidad de factores que los componen.

Posteriormente, en el breve texto *Deseo y placer* (1994), Deleuze replantea que es el concepto *deseo* y no el concepto *placer* propuesto por Foucault, quien constituye los dispositivos que se activan en relación al poder. Para Deleuze el poder “es una afección del deseo”:

¹⁸¹ LIPCOVICH, PEDRO. 2010. Actualmente rige un capitalismo social y del deseo. Diálogos: Maurizio Lazzarato, miembro fundador de la revista multitudes junto al filósofo Toni Negri. Diario Página 12. [en línea] <<https://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-158972-2010-12-20.html>> [consulta: 9 julio 2018].

Para mí, deseo no implica ninguna falta; tampoco es un dato natural; está vinculado a una disposición de heterogéneos que funciona; es proceso, en oposición a estructura o génesis; es afecto, en oposición a sentimiento; es haecceidad (individualidad de una jornada, de una estación, de una vida), en oposición a subjetividad; es acontecimiento, en oposición a cosa o persona. Y sobre todo implica la constitución de un campo de inmanencia o de un “cuerpo sin órganos”, que se define sólo por zonas de intensidad, de umbrales, de gradientes, de flujos.¹⁸²

Para Deleuze el deseo es “constructivismo”, pues “desear es construir un agenciamiento, un conjunto”, y a su vez “el deseo se instala siempre [...], se instala en un agenciamiento, introduce varios factores”, a partir de lo cual puede derivar en que “en un agenciamiento, se trata siempre de un colectivo”¹⁸³. Este contexto teórico filosófico complejiza la pregunta por la relación fragilidad y fetichismo en *lo cerámico*, pues redefine la fetichización del objeto desde una premisa de que allí se produce la activación (y a la vez una reactivación) de un proceso productivo tautológico (inmanente a sí mismo) y no desde el simple goce dado por el alto valor simbólico suscrito a la preciosidad de sus resultados materiales. Así, la pregunta varía por la “disposición” implicada en esa delicadeza y fineza material de *lo cerámico*, y en cómo esa disposición se “concatena” a la “producción deseante” que conjuntamente hace fluir. Si volvemos a tomar de ejemplo la producción de porcelana Real europea del siglo XVIII tratada en la primera parte de este texto; en específico, aquella obsesión cerámica que el propio rey Augusto II de Polonia llamó *Porzellankrankheit* (la enfermedad de la porcelana), encontraremos muestras de aquel agenciamiento del deseo en la realidad material de los objetos, el cual ya era preponderante en los primeros atisbos del capitalismo industrial.

Edmund De Waal en varios capítulos de su novela *El oro blanco. Historia de una obsesión*, narra los enormes esfuerzos que los reinos europeos por años comprometieron en lograr producir aquellas refinadas y delicadas piezas provenientes de China. El matemático, físico, médico y filósofo alemán Ehrenfried Walther von Tschirnhaus consagró, en los últimos años de su vida, todos sus conocimientos en experimentos que le permitiesen dar con la fórmula de la porcelana y así cumplir la promesa que, como miembro útil de la corte, le había hecho al rey Augusto II. De Waal escribe sobre el rey:

Tiene en mente algo por el estilo de Versalles, y conoce los planos de los nuevos palacios de Berlín. Augusto se siente empequeñecido por esta ciudad, llena de burgueses y de iglesias, flanqueada por el río. Tiene cortesanos y queridas y alquimistas y aduladores y soldados. Necesita oro, porcelana, victoria. Y eso espera: oro, porcelana, victoria.¹⁸⁴

Tschirnhaus, en 1702 conocería a Johann Friedrich Böttger, el joven alquimista alemán que aseguraba poder fabricar oro. Böttger, huyendo del rey de Prusia, Federico I, fue apresado en la cárcel de Dresde por Augusto II, donde se le dispuso de todo lo necesario para que produjera oro. Böttger nunca consiguió fabricar oro, en cambio, bajo las órdenes de Tschirnhaus en Goldhaus, en el año 1707, luego de las múltiples escapadas y capturas del alquimista, y

¹⁸² DELEUZE, GILLES. *Deseo y placer*. Barcelona: ALCION EDITORA, 2004. p. 19.

¹⁸³ DELEUZE, GILLES. *Conversaciones 1972-1990*. Valencia: Pre-textos, 1995.

¹⁸⁴ DE WAAL, EDMUND. *El oro blanco. Historia de una obsesión*. Buenos Aires: Seix Barral, 2016. p. 226.

después de infructuosos experimentos, de manera imprevista, lograron producir porcelana roja (la Jaspis-porzellan, porcelana de Jaspe), a partir de la cual se desarrolló, un año después, la primera porcelana blanca fabricada en Europa. Emilio Calderón, en su novela *El secreto de la porcelana*, escribe sobre Böttger:

...dedicó su existencia a encontrar la forma de fabricar una porcelana de un blanco excelso. Mandó construir un gigantesco horno en las entrañas de Albrechtsburg, tan enorme que las paredes del castillo tenían que ser continuamente regadas para evitar un posible incendio. Y en él se encerró con sus pocos ayudantes. Casi podía decirse que no se conformaba con observar lo que ocurría en el interior de aquel horno, sino que lo vivía desde dentro en primera persona...¹⁸⁵



Fig. 61. Dos piezas del servicio de té para la Reina Ulrika Eleonora de Suecia. Porcelana de Meissen, Circa 1732.

¹⁸⁵ CALDERÓN, EMILIO. *El secreto de la porcelana*. Roca Editorial, 2007. p. 28.

Aquí el deseo no es sólo la consecución de un objeto preciado ni su único afán es la contemplación: es un agenciamiento del poder, de la trascendencia, del dominio sobre la materialidad, de la victoria, del honor del descubrimiento y la conquista, de la posteridad concretizada, del reconocimiento entre los hombres, de la admiración de la bondad de la translucidez material en relación a la obsesión del develamiento de un secreto. De otro modo no se comprende en toda su complejidad que Augusto II acumulara la mayor colección de porcelana china y japonesa en Occidente, y que gracias al prurito del descubrimiento de Tschirnhaus y Böttger, el rey Sajón a su muerte, en 1733, dejara “un reino en ruina financiera y una colección de 35.798 valiosísimas piezas de porcelana, de las cuales 8.000 piezas se conservan actualmente en Dresde”; y que, en referencia a estas mismas piezas de porcelana, «[a]ntes de morir, el rey víctima de la enfermedad de la porcelana escribió que “una vez uno se enferma, nunca puede tener demasiadas y desea tener más y más”». ¹⁸⁶

Ahora bien, Deleuze plantea también una cuestión interesante sobre las dimensiones del agenciamiento que produce el deseo:

Diría que un agenciamiento consta de estas cuatro dimensiones: estados de cosas, enunciaciones, territorios, movimientos de desterritorialización. Y es allí donde fluye el deseo... ¹⁸⁷

Lo relevante, para el fundamento del habitar cerámico, es esta noción donde según Deleuze, la acción del deseo (el agenciamiento) es inmanente a su territorialidad:

Es muy complejo: todo agenciamiento implica estilos de enunciación. Y además implica territorios –cada uno se hace su territorio, hay territorios. Incluso cuando estamos en una habitación, uno elige su territorio. Entro en una habitación que no conozco, busco el territorio, es decir, el lugar en el que me sentiré mejor en la habitación. Y luego hay procesos que cabalmente hemos de llamar de desterritorialización –es decir, la manera mediante la cual salimos del territorio.¹⁸⁸

Entonces, ¿podríamos hablar que en *lo cerámico* nos referimos a la fragilidad del territorio, en tanto se nos presenta más como una desterritorialización? ¿Qué podríamos decir del objeto cerámico cuando es posibilidad cierta de destrucción, cuando es potencialmente la ausencia de sí mismo? En la fragilidad cerámica experimentamos aquello que Deleuze y Guattari definen como la transformación del deseo “en un miedo abyecto a carecer”.¹⁸⁹

¹⁸⁶ SILVA D'ANDREA, DARÍO. 2018. La historia del rey Augusto II el Fuerte y su fábrica de porcelana. [en línea] <<https://secretoscortesianos.com/2018/07/23/la-historia-del-rey-augusto-ii-el-fuerte-y-su-fabrica-de-porcelana/>> [consulta: 19 junio 2018].

¹⁸⁷ DELEUZE, GILLES. *Conversaciones 1972-1990. Op. Cit.*, p. 36.

¹⁸⁸ Ibid.

¹⁸⁹ DELEUZE, GILLES Y GUATTARI, FÉLIX. *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1998. pp. 33-34.



Fig. 62. Ai Weiwei, *Dropping a Han Dynasty Urn*, 1995.



Fig. 63. Clare Twomey, *Consciousness/Conscience*, 2001.



Fig. 64 Ai Weiwei, *Sunflower Seeds*, 2010.



Fig. 65. Clare Twomey, *Monument*, 2009.

En 1995, Ai Weiwei deja caer un jarrón de la dinastía Han, de cerca de dos mil años de antigüedad para que se destruya al golpearse contra el piso, en un acto de declaración de liberación, auto-identificación y acusación al autoritarismo del gobierno de Deng Xiaoping, el cual continuaba con las políticas de una historiografía ideologizada y direccionada que eliminaba la tradicional memoria cultural en la China comunista. La liberación del objeto, en tanto deseo de su destrucción, es también la liberación de un poder simbólico y cultural oprimente. Por otra parte, Clare Twomey, entre el año 2001 y el año 2004 presentó su obra *Consciousness/Conscience* en el Tate de Liverpool, en el Crafts Council de Londres, y en Icheon en Korea, la cual consistió en instalar, a modo de baldosas, siete mil cajas huecas de porcelana fundida en el pasillo de acceso a la exposición, de manera que los visitantes tuviesen que caminar sobre ellas para acceder a otros lugares de la muestra. Las piezas cerámicas se trituraron con la circulación de los visitantes, registrando e interpelando cada uno de los pasos que los espectadores daban sobre éstas, exponiendo la naturaleza frágil y efímera del material. En 2007, en su obra *Blossom*, la misma artista británica encargó a veinte mujeres artesanas producir a mano 10 mil de flores de porcelana china¹⁹⁰ sin cocer, que luego fueron colocadas a lo largo de las pasarelas del complejo medioambiental “Proyecto Edén”, construido sobre una antigua cantera de caolín en el estado de Cornualles, Inglaterra, desde donde se extrajo el material para elaborar las flores. Al no estar cocidas las flores, vulnerables y expuestas a las condiciones climáticas, se desintegraron lentamente, fundiéndose con su lugar de instalación, en una conexión cíclica e íntima con su lugar originario. Posteriormente, en 2010, Ai Weiwei realiza una intervención donde cubre el piso del inmenso Turbine Hall del Tate Modern de Londres, con 15 toneladas de réplicas de semillas de girasol hechas de porcelana. Por casi dos años, 1600 artesanas de la ciudad china de Jingdezhen, elaboraron a mano y con suma destreza las más de 100 millones de semillas de porcelana requeridas, a cambio de una retribución de dinero que aliviaba las precarias condiciones económicas en las que estaban sumidas ellas y sus familias. Durante el tiempo de exhibición, el público asistente caminó por sobre las minúsculas piezas artesanales e interactuó con ellas, haciendo que la fricción a la que fueron sometidas convirtiera en polvo muchas de éstas. Los niveles de polución de plomo del esmalte con que estaban pintadas las semillas fueron perjudiciales para la salud de los espectadores, por lo que la instalación tuvo que ser acordonada para impedir su manipulación. Un año antes, en 2009, Twomey en su obra *Monument* dispuso 30 metros cúbicos de residuos cerámicos de miles de azulejos rotos, platos, tazas, jarras y otros objetos domésticos de cerámica, provenientes de la fábrica The Johnson Ceramic Tiles, los cuales fueron apilados en 8 metros de altura; primeramente, en el Museo Zuiderzee en Holanda y luego en una galería del Middlesbrough Institute of Modern Art en el Reino Unido.

En esas obras referidas, la fragilidad del objeto cerámico es la que las posibilita conceptual y materialmente, y la finalidad de la técnica es subvertida para el énfasis de su carácter expresivo, donde la relación con los procesos de la economía de mercado se expresa en una vinculación casi inherente a las propuestas artísticas cerámicas. Bajo esas influencias, el segundo trabajo de la serie *Obsolescencia programada* respondería a ese acto de des-creación al cual remite Agamben respecto a las obras de Cy Twombly, donde la idea y el afán de belleza

¹⁹⁰“La porcelana China o Bone china, es un tipo de porcelana que se compone de ceniza de hueso (derivado de hueso animal calcinado), material feldespático y caolín. Fue desarrollada por el alfarero inglés Josiah Spode, en la segunda mitad del siglo XVIII, y se caracteriza por sus altos niveles de blancura y translucidez, y por su alta resistencia mecánica y a las astillas. CERAWIKI. Porcelana de huesos. [en línea] <http://ceramica.wikia.com/wiki/Porcelana_de_huesos> [consulta: 13 mayo 2018].

creadora, son abandonados para entrar en una dimensión mesiánica –epifanía– de la obra de arte¹⁹¹, o más bien, entran en la dimensión de la negatividad de la belleza propuesta por Byung–Chul Han en *La Salvación de lo bello*:

Inherente a lo bello es una debilidad, una fragilidad, un quebrantamiento. Es a esta negatividad a lo que lo bello tiene que agradecerle su fuerza de seducción.¹⁹²

En negación a esas formas clásicas de producción cerámica, de acumulación y/o conservación de objetos, continué con aquella noción de un *habitar* enfrentado a sus modos de desaparición y desterritorialización. Primeramente, pensaba trabajar con una taza y un platillo por una relación *ánimica* que establecía con aquellos objetos. No tenía claro el propósito expresivo ni estético, sólo tenía imágenes, recuerdos en la cabeza. Copié una taza y un platillo con una pasta hecha de arcilla y chamote¹⁹³ comprados en la Casa del ceramista¹⁹⁴, pero el resultado me pareció ficticio, pues percibía allí un mero objeto inerte, una simple alegoría material. Empecé a recolectar fotografías e hice un listado de materiales, elementos y objetos con los que yo había vivido y con los cuales reconocía una identificación. Así, comencé a inventariar las cosas de mi domesticidad pasada: adobe, cemento y sus grietas, loza, tazas, figuras de yeso, piedras, tierra, carbón, agua, escobas, tejas, ventanas, cerros, viento, árboles, madera, puertas, etcétera. A partir de esa acción reminiscente, pensé en la imagen de una taza de adobe.

Recordé cuando el desborde del río Tinguiririca inundó en medio de la noche la casa de adobe hasta casi medio metro de altura. El agua sigilosamente entraba en las habitaciones, los objetos en el piso flotaban y avanzaban siguiendo un confuso recorrido. Al amanecer la casa estaba dentro del río y huíamos de ella pensando que el caudal desmoronaría el barro con que estaba construida. La casa se mantuvo en pie. Cuando el río volvió a su cauce natural, nos contaron que tuvieron que quitar el fango del piso de madera, de los muebles y de los objetos que aún se podían recuperar. Pero el barro y la humedad duraron meses en la casa y por mucho tiempo tuvieron que secarla poniendo braseros en las habitaciones. Mi hermano y yo, el mismo día de la inundación, nos fuimos a vivir a otro lado, mucho tiempo después volvimos a habitar en aquella casa.

¹⁹¹ “Llega un momento en la vida de todo gran artista, de todo poeta, en que su idea de la belleza, un concepto que hasta ese punto había requerido de ser seguido continuamente como espiral ascendente, de pronto, sin previo aviso, se invierte en dirección opuesta y aparece, podría decirse, como caída vertical. [...] Éste es el punto de descreación, cuando un artista en la interpretación suprema de su arte deja de crear y, más bien, descrea, es un momento mesiánico, imposible de nombrar; en que el arte mismo milagrosamente logra mantenerse estático, casi estupefacto; a cada momento aparece caído y resucitado.” AGAMBEN, GIORGIO. “Belezza che cade”, en *Cy Twombly: Eglzt Sculptures*, American Academy, Roma, 1998. Citado en: BOIS, YVE-ALAIN; BUCHLOH, BENJAMIN Y FER, BRIONY. *Op. Cit.*, p. 155.

¹⁹² HAN, BYUNG– CHUL. *La Salvación de lo bello*. Barcelona: Herder, 2015. Traducción de Alberto Ciria. p. 67.

¹⁹³ “Chamote o chamota es un material cerámico generalmente de barro, que se ha sometido a alta temperatura antes de su uso. Se añade al barro con el fin de disminuir la deformación e incrementar la resistencia al choque térmico.” MATTISON, STEVE. *Guía completa del ceramista. Herramientas, materiales y técnicas*. China: Blume, 2017. p. 217.

¹⁹⁴ Principal distribuidor de productos cerámicos de la región metropolitana de Chile.



Fig. 66. Taza y platillo de porcelana usados como matriz.

Aquel recuerdo me remitió a muchos inviernos lluviosos y a tazas de té o café en aquella casa de adobe. Rememoré que esa casa y esas tazas finalmente han desaparecido. Hice una réplica de una taza y un platillo en adobe, con tierra y paja que conseguí en los lugares de mi infancia, en base a un molde de yeso de unas de las tazas y uno de los platillos de porcelana que mi abuela materna ha conservado por mucho tiempo sin que nunca los haya usado, guardados en una vitrina cerrada con llaves.

Con la taza de adobe grabé dos videos. En el primer video, metí los objetos dentro de un cubículo de vidrio. Serví agua en la taza y dejé que se rebalsara hasta formar una doble línea horizontal a mitad del cuadro. Con un encuadre cerrado, la cámara captó la lenta desintegración de la taza y el platillo de barro y paja, generando lentamente un paisaje en ruinas, que tampoco permanecería. En el segundo video grabé el lavado manual de otras copias en adobe de la taza de porcelana. Durante el periodo de movilizaciones estudiantiles, viajé varias semanas, desde Santiago a Santa Cruz y luego desde ahí a la casa de mi abuela, con algunas tazas reproducidas en adobe y cal, las cuales lavé bajo una llave de agua potable en el patio trasero de aquella casa. En esa llave, de niño saciaba mi sed luego de jugar por las tardes a la pelota hasta que anocheciera con los vecinos de enfrente. Bajo un hilo de agua, lavé las tazas hasta que se deshicieron totalmente por la fricción de mis manos.

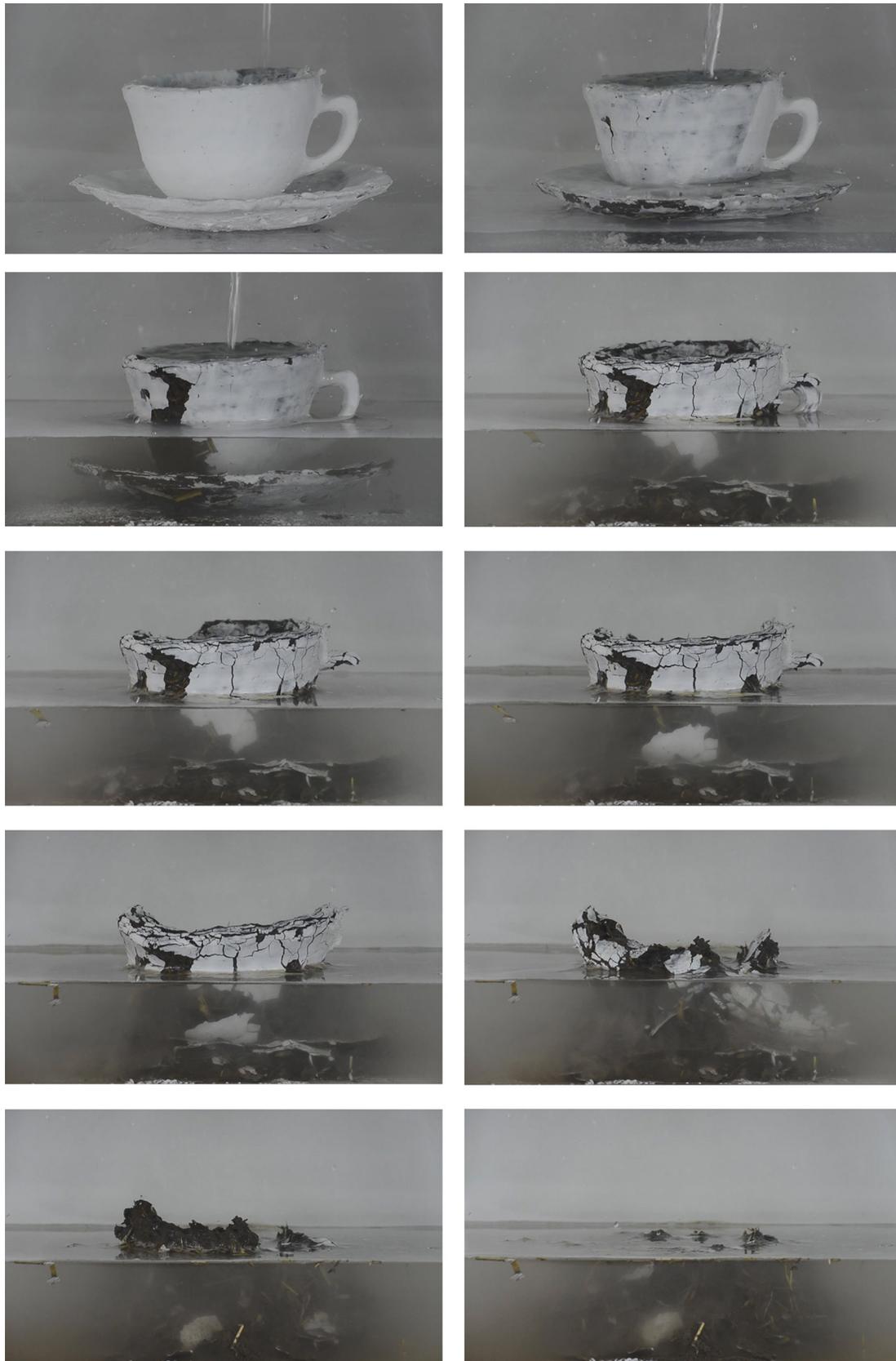


Fig. 67. Claudio Muñoz S., *Obsolescencia programada II*, 2015.
Video 14:34 min.
Adobe, cal y agua.

Ambos ejercicios constituyeron un acto de *ruinificación*, bajo el término estético que utiliza Déotte para referirse al tratamiento del tema de la ruina en Benjamin, en cuanto la *ruinificación*, como la disolución, libera una aparición.¹⁹⁵ El objeto de adobe es literalmente disuelto, y en su lugar emerge su ausencia. Y si bien, la ausencia se asocia en primer lugar a un vacío, a una inexistencia, habría que entenderla esencialmente como la invocación de una presencia que el deseo continúa produciendo de manera fantasmática (volviendo a lo que proponía Deleuze y Guattari en el *Anti-Edipo*). Para Gérard Wajcman el objeto artístico del siglo XX es la ausencia, fundamentado en los estudios críticos de los trabajos de Marcel Duchamp, Kazimir Malevich y Jochen Gerz, en los cuales determina que la *obra-del-arte* moderna es “un instrumento concebido para hacer ver lo que no podemos representar ni en palabra ni en imagen”;¹⁹⁶ pues tendría como tarea presentar y hacernos mirar lo no visible,¹⁹⁷ al modificar nuestra manera de ver. En otras palabras, el objeto artístico del siglo XX es un objeto fantasmal, dado que “la realidad del objeto en tanto que producido por el deseo es, por tanto, la realidad psíquica (realidad psíquica de su carencia).”¹⁹⁸ Ya que, “si el deseo es carencia del objeto real, su propia realidad forma parte de una «esencia de la carencia» que produce el objeto fantasmático”.¹⁹⁹

En las tazas de adobe, en los escombros de ladrillos, en las piedras impresas, disponía los significantes de la desaparición de un *habitar*, situados no para enunciar el pensamiento de la cosa material, sino el posible relato de los individuos que han experimentado el desarraigo, la destrucción de sus paisajes. Así, el deseo en la fragilidad de *lo cerámico* actuaba en tanto producción de fantasmas:

Pero incluso cuando el fantasma es interpretado en toda su extensión, ya no como un objeto, sino como una máquina específica que pone en escena al deseo, esta máquina tan sólo es teatral, y deja subsistir la complementariedad de lo que separa: entonces, la necesidad es definida por la carencia relativa y determinada de su propio objeto, mientras que el deseo aparece como lo que produce el fantasma y se produce a sí mismo separándose del objeto, pero también redoblando la carencia, llevándola al absoluto, convirtiéndola en una «incurable insuficiencia de ser», una «carencia-de-ser que es la vida».²⁰⁰

Martí Peran, analiza a profundidad la frágil relación entre el paisaje transfigurado y su sujeto habitante. En un texto curatorial, a propósito de la exposición *After Landscape. Ciudades Copiadas* (Barcelona, 2015), Peran comenta la película *Naturaleza Muerta* (Jia Zhangke, 2006), donde su protagonista Han Sanming, al regresar después de muchos años a su ciudad natal Fengjie para reencontrarse con su familia, la encuentra destruida por la colosal construcción de la Presa de las Tres Gargantas. Para sobrevivir, Han trabaja en la

¹⁹⁵ DÉOTTE, JEAN-LOUIS. *Op. Cit.*, p. 79.

¹⁹⁶ WAJCMAN, GÉRARD. *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001. p. 10.

¹⁹⁷ Wajcman recurre a Paul Klee. “*El Arte no reproduce aquello que es visible, sino que hace visible aquello que no siempre lo es*”. Citado en: WAJCMAN, GÉRARD. *Op. Cit.*, p. 37.

¹⁹⁸ DELEUZE, GILLES Y GUATTARI, FÉLIX. *Op. Cit.* p. 32.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 33

²⁰⁰ *Idem.*

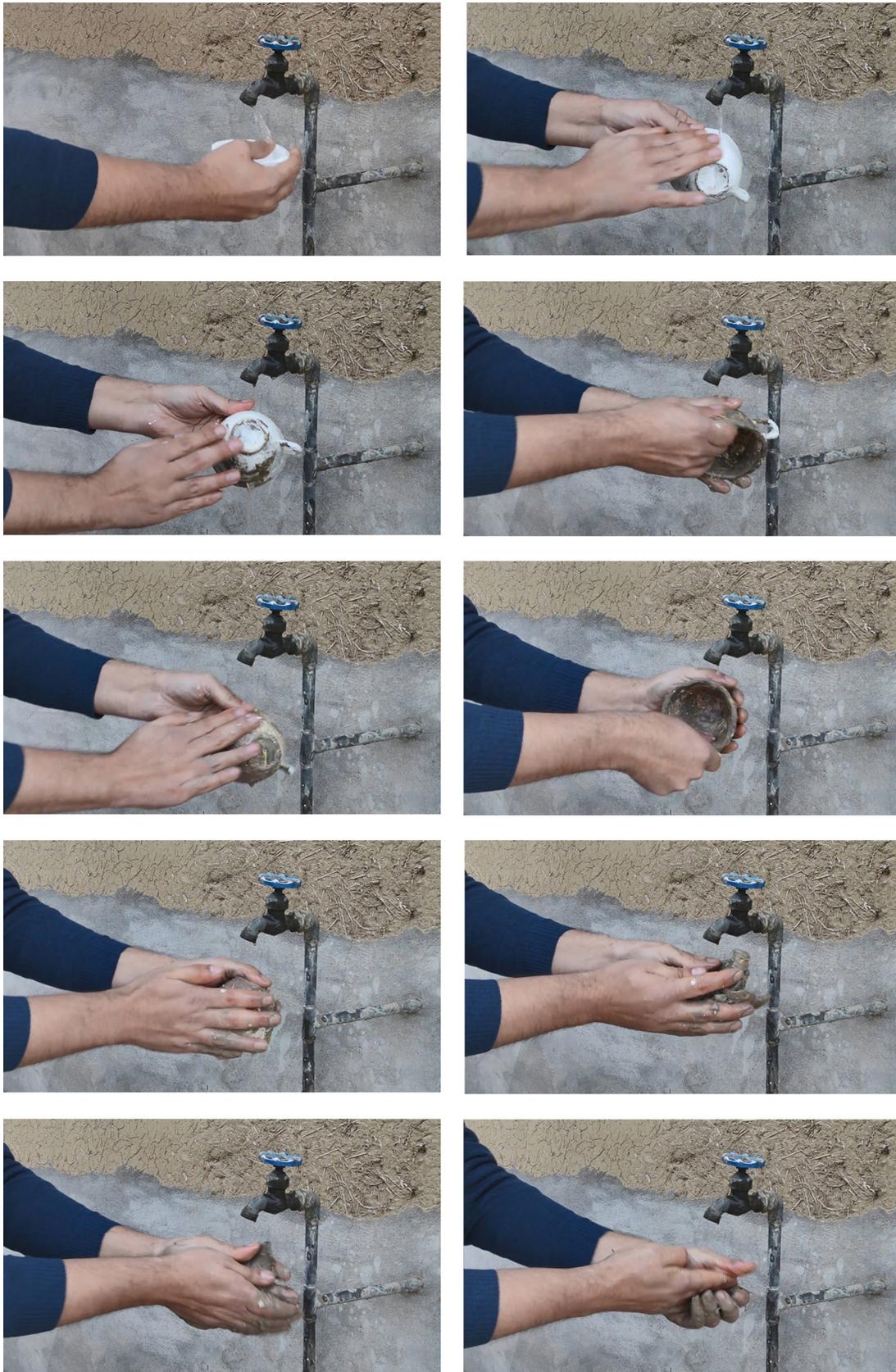


Fig. 68. Claudio Muñoz S., *Obsolescencia programada III*, 2015.
Video 4:54 min.
Adobe, cal y agua.

demolición de las últimas edificaciones que en aquella pequeña ciudad seguían en pie:

Las peripecias del personaje encarnan a la perfección una cruel paradoja: las tareas que sustentan el sueño del reencuentro no hacen sino contribuir a la destrucción del lugar del recuerdo. El paisaje conocido desaparece y, tras él, todo lo que antes contuvo.²⁰¹

El fenómeno de desaparición de los lugares singulares por la transformación urbanística que se ha producido en los pueblos y ciudades contemporáneas, es un síntoma más de la pérdida de un contenido identitario, de la “circunstancialidad de los *No-lugares* estandarizados que el hombre ha construido para sí mismo”, según Marc Augé, lo cual nos lleva a sentirnos sin lugar propio, ajenos en el propio mundo.

Peran sostiene:

Este colapso de la arquitectura y el urbanismo globales, soslayando sus posibilidades tradicionales para diseñar espacios de memoria e identidad, no sólo condena al paisaje a una desaparición por exceso de repetición, sino que nos convierte en la primera generación histórica que sobrevive a su propio paisaje. Hasta la fecha, el paisaje disfrutaba de una duración que excedía los límites de cualquier biografía personal; hoy, por el contrario, la biografía de un paisaje puede verse reducida a la condición de mero telón de fondo para unos pocos episodios de nuestras vidas. Han Sanming ya no puede regresar a su lugar de origen, simple y llanamente, porque este ya no existe.²⁰²

Ya no es sólo el individuo que desaparece por voluntad propia de sus paisajes, sino que es el paisaje mismo el que se sustrae de los sujetos que lo contemplan. El retorno ya no es posible, el paisaje natal, el lugar del recuerdo ya no existe. Peran ahonda que esta *desterritorializada* experiencia de la ciudad genérica que nos va imponiendo paulatinamente el negocio inmobiliario con sus modos de vivienda, lugares de consumo y recreación tipológicos y tematizados, donde “todo es reemplazado por imágenes y símbolos conocidos para satisfacer un mercado del deseo”, es la que nos hace habitar de manera espectral.

Bajo esos análisis, la vida individual y social está tramada por los modos en que el deseo, a través de un poder desplegado sobre las personas y sus formas de relaciones, ha producido, configurado, determinado y nominado los territorios y las condiciones de su habitar:

Nosotros decimos que el campo social está inmediatamente recorrido por el deseo, que es su producto históricamente determinado, y que la libido no necesita ninguna mediación ni sublimación, ninguna operación psíquica, ninguna transformación, para cargar las fuerzas productivas y las relaciones de producción. *Sólo hay el deseo y lo social, y nada más.* Incluso las formas más represivas y más mortíferas de la reproducción social son

²⁰¹ PERAN, MARTÍ. 2015. After landscape, ciudades copiadas. [en línea] <<https://www.martiperan.net/projects.php?id=33>> [consulta: 10 abril 2018]

²⁰² PERAN, MARTÍ. *Op. Cit.*

producidas por el deseo, en la organización que se desprende de él bajo tal o cual condición que deberemos analizar.²⁰³

Pero, ¿qué le sucede al sujeto que añora su casa natal, aquel que ha perdido su hogar, aquel que ha sido desterrado de su paisaje infantil, de sus imágenes primeras?²⁰⁴ Sergio Rojas respondería:

Es verosímil pensar que se recurre a la infancia para rememorar un tiempo ido; sin embargo, ese tiempo supuestamente encapsulado en el pasado no se encuentra simplemente disponible, como un conjunto de recuerdos almacenados en la memoria. Se hace entonces necesario elaborar esa época pretérita, recurrir a la ficción para rememorar la subjetividad de un niño que ya no se es.

Entonces, el individuo superpone, sublima, fantasea una casa anhelada que no existe más que en su imaginación como nos relata Bachelard²⁰⁵. La casa onírica se construye nostálgicamente y se recrea con incertidumbre cuando “nuestro pasado está en otra parte y una irrealidad impregna los lugares y los tiempos”.²⁰⁶

Desde su cotidianidad y su huella mnemotécnica de servir y lavar una taza, los objetos de adobe plantean la metamorfosis, el proceso de la desterritorialización de un lugar; el cual, ante su fragilidad, hace emerger las relaciones objeto-sujeto deseante por sobre las nociones semióticas predeterminadas de *lo cerámico* como un estatus puramente decorativo y utilitario. Podríamos leer estos trabajos en clave escultórica, presentarlos en un espacio de exhibición como instalaciones o videoarte, y validarlos desde esas ideas como “obras de arte contemporáneo”, pero es el deseo *agenciado* en el objeto cerámico, su técnica o anti-técnica constructiva y su praxis cotidiana las que los *impulsaron* expresivamente.

²⁰³ DELEUZE, GILLES Y GUATTARI, FÉLIX. *Op. Cit.*, p. 36.

²⁰⁴ ROJAS, SERGIO. 2015. Profunda superficie: Memoria de lo cotidiano en la literatura chilena. REVISTA CHILENA de Literatura abril 2015, Número 89, 231-256. [en línea] <<http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/138122/Profunda-superficie.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> [Consulta: 23 junio 2018].

²⁰⁵ BACHELARD, GASTON. *La poética del espacio*. 2^{da} edición en español. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1975. p. 70.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 68.

CAPÍTULO IV

LA CERÁMICA, LA RITUALIDAD Y LA OBSOLESCENCIA

De un castigo, de un pacto o de un privilegio, porque las versiones difieren y apenas dejan entrever el fallo de un Dios que asegura a una estirpe la eternidad, si sus hombres, generación tras generación, ejecutan un rito.

La secta del Fénix, Jorge Luis Borges

La Cerámica tiene un marcado carácter ritual, lo que la hace inseparable de los modos míticos en los cuales se ha sustentado desde sus formas más liminales. La consagración, superstición, magia, fantasía, cosmogonía, simbolismo, etc., con los cuales el hombre primitivo estableció una relación de profunda implicancia con sus lugares de asentamiento y morada, son también elementos que conformaron la Cerámica bajo esas prácticas del culto animista, pagano o religioso. Aby Warburg en su libro *El ritual de la serpiente*, sobre la adoración de la naturaleza, animales y plantas que realizaban los indios Pueblo de Nuevo México, escribe:

A nosotros, esta combinación de magia fantástica y sobria funcionalidad nos parece un síntoma de escisión; para el indio, sin embargo, esto no resulta para nada esquizofrénico, sino todo lo contrario: es la experiencia liberadora de poder establecer una relación encarnecida entre el ser humano y el mundo circundante.²⁰⁷

Este aspecto de intenso involucramiento del individuo con su mundo, y, por ende, con las formas productivas y económicas que lo configuran, es una propiedad de *lo cerámico* que podría establecer una relación estética directa con lo expresado, más allá de simples maneras estilísticas del funcionamiento artístico. Vale decir, la dimensión ritual en que opera *lo cerámico*, es la cuestión que posibilita manifestar el habitar desde un lugar propio, en cuya intersección converge lo práctico y lo simbólico. Ahora bien, Roy A. Rappaport, en su libro *Ritual y religión en la formación de la humanidad*, especifica lo ritual de esta manera:

Por el momento, es suficiente definir el ritual como una estructura, esto es, como un conjunto más o menos permanente de relaciones entre un número de características generales pero variables. Como forma o estructura, posee ciertas propiedades lógicas, pero sus propiedades no son solamente lógicas. En la medida en que la actuación es una de sus características generales, también posee las propiedades de la práctica. En el ritual, la lógica se representa –se percibe– de modos únicos.²⁰⁸

²⁰⁷ WARBURG, ABY. *El ritual de la serpiente*. México D.F.: Editorial Sexto Piso S.A. de C.V., 2004. p. 11.

²⁰⁸ RAPPAPORT, ROY A. *Ritual y religión en la formación de la humanidad*. Madrid: Ediciones Akal, 2016. p. 23.

Aquí el posible equívoco de determinar una práctica con un significado ritual, está en confundir su praxis cotidiana como una *ritualidad en sí misma*, y no como componentes ritualizados de dicha experiencia. En efecto, lo ritual no es un símbolo o signo (aunque esté compuestos por éstos), sino que es una ejecución que tiende a ser inmutable:

Utilizo el término «ritual» para referirme a la ejecución de secuencias más o menos invariables de actos formales y de expresiones no completamente codificados por quienes los ejecutan.²⁰⁹

[...]

La forma del ritual, como mínimo, añade algo al fondo del ritual, algo que el fondo codificado de forma simbólica no puede expresar por sí mismo.²¹⁰

Así, “sino hay ejecución no hay ritual” según Rappaport; por lo que habría que poner en entredicho si la cuestión fenomenológica de *lo cerámico* constituye una ritualidad en sí misma o si los elementos de su procedimiento (sus actos ceremoniosos) hacen creer que instituyen un propio ritual, es decir, cuestionar que podrían llegar a ser una “mera imitación del ritual”. La relación del barro y el hombre (como todas las relaciones del hombre con su mundo), al complejizarse bajo los actuales modos de calificación sociológica de la producción, han alterado las connotaciones de la misma, bajo la perspectiva de que la acción sobre el barro tiene una designación ecologista o se le atribuye un carácter anti progresista tecnológico, donde se inadvierte su significante ontológico, por mencionar las disociaciones más inmediatas. Por esta razón, habría que esgrimir que la relación entre barro y cuerpo, entre materia y manualidad, desde la proximidad sensorial, es donde la acción corporal del acontecimiento cerámico pone en tensión o en suspensión muchas de las posibles formas de influencia fuera de aquella realización. De modo que aquel pre-judicio del ensimismamiento disciplinar tratado en la primera parte de este escrito, visto de otra manera, permitiría revalorizar la inmanencia del contacto liminal del hombre con su materia y con sus procedimientos más elementales y fundamentales, pues el proceso ceramista es esencialmente un acto corporal en contacto directo y concreto con sus elementos esenciales (la tierra, el agua, el fuego y el aire), lo que constituiría, “la experiencia liberadora de poder establecer una relación encarnecida entre el ser humano y el mundo circundante”, repitiendo lo ya planteado por Warburg.

En síntesis, si *lo cerámico* puede considerarse una ritualidad, es porque dispone la acción del cuerpo de los ejecutantes ceramistas y no por el simple significado atribuible a su técnica o materialidad:

«La técnica tiene consecuencias materiales económicas que son medibles y predecibles; el ritual, por otro lado, es una afirmación simbólica que “dice” algo sobre los individuos implicados en la acción».²¹¹

²⁰⁹ Ibid., p. 56.

²¹⁰ Ibid., p. 65.

²¹¹ LEACH, EDMUND. *Sistemas políticos de Alta Birmania. Estudio sobre la Estructura Social Kachin*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1977. p. 13. Citado en: RAPPAPORT, ROY A. Ritual y religión en la formación de la humanidad. p. 87.

A su vez, “cuando se realiza un ritual, [los individuos] no están sencillamente «diciendo algo» sobre sí mismos sino «haciendo algo» sobre el estado de su mundo”²¹², pues, “[si] el ritual –en contraste con la técnica– llega a hacer algo, no lo hace con materia y energía actuando sobre materia y energía según las leyes físicas de causa–efecto, sino concentrando medios y fuerzas de otra clase sobre lo que es afectado.”²¹³

Mi serie de trabajos, bajo el título *Obsolescencia programada*, se concatena bajo una *ritualización*, en tanto que cada uno de estas propuestas son el resultado de variadas acciones fundadas en cotidianas ceremonias que, insistentemente, durante los años transcurridos, he ido re–constituyendo a modo de la conformación de una propia *mitología*²¹⁴ de arraigar un relato sobre los procedimientos y resultados objetuales. Esta tendencia de determinación *ritualista*, está afectada desde niño por la categórica influencia que el imaginario católico ejercía sobre la ruralidad a la cual pertenecí. La inmensidad que proponía la experiencia religiosa en los templos, los altares y la iconografía de santos que colgaban en las paredes de las casas que habitaba, predisponía a una habitual relación simbólica con los espacios y la manera en que los actos debían ejecutarse solemnemente. El colegio al que tuve que ir, es un colegio otrora perteneciente a una congregación de La Sociedad del Apostolado Católico de los padres Palotinos, con distantes raíces alemanas. Si bien, la preponderancia de la congregación era cada vez menor (sólo el Director era sacerdote), de igual modo nos obligaban a asistir continuamente a misa y a formarnos una cosmovisión religiosa del mundo. Aunque prontamente había rehuido al sometimiento de la fe, las concepciones estéticas cristianas en el colegio y en la casa me constituyeron y configuraron.

En este sentido, cabe mencionar el argumento teórico esgrimido por Ernst Troeltsch para explicar el contexto de herencia religiosa del siglo XVI en el origen de la Modernidad vinculado al protestantismo luterano y calvinista. Por lo que la Modernidad “se define en relación al Medioevo como aquello que debe superar”, en tanto que “la modernidad nace de una revelación contra esa autoridad institucional que era la Iglesia, y por lo tanto en favor de la autonomía del individuo”, como expone Sergio Rojas²¹⁵:

La cultura moderna, si consideramos su conexión más inmediata, ha surgido de la gran época de la cultura eclesiástica que reposaba en la creencia de una revelación divina absoluta y directa y en la organización de esta revelación en el instituto de salvación y de educación que era la Iglesia.²¹⁶

²¹² RAPPAPORT, ROY A. *Op. Cit.*, p. 87.

²¹³ *Ibid.*, p. 88.

²¹⁴ Roland Barthes en su libro *Mitologías* escribe: “Sería totalmente ilusorio pretender una discriminación sustancial entre los objetos míticos: si el mito es un habla, todo lo que justifique un discurso puede ser mito. El mito no se define por el objeto de su mensaje sino por la forma en que se lo profiere: sus límites son formales, no sustanciales. ¿Entonces, todo puede ser un mito? Sí, yo creo que sí, porque el universo es infinitamente sugestivo. Cada objeto del mundo puede pasar de una existencia cerrada, muda, a un estado oral, abierto a la apropiación de la sociedad, pues ninguna ley, natural o no, impide hablar de las cosas. Un árbol es un árbol. No cabe duda. Pero un árbol narrado por Minou Drouet deja de ser estrictamente un árbol, es un árbol decorado, adaptado a un determinado consumo, investido de complacencias literarias, de rebuscamientos, de imágenes, en suma, de un uso social que se agrega a la pura materia.” BARTHES, ROLAND. *Mitologías*. México D.F.: Siglo XXI editores, s.a. de c. v., 1980. p. 118.

²¹⁵ TROELTSCH, ERNST. *El protestantismo y el mundo moderno* (1925). México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1979. p. 14. Citado en: ROJAS, SERGIO. *El arte agotado*. *Op. Cit.*, p. 111.

²¹⁶ *Idem.*

Por lo que pertenecer, artísticamente hablando, a la cultura Moderna –en teoría derivadora y contenedora de la contemporaneidad– basada en ese “individualismo de orden metafísico”, en general, significa «la lucha en contra de la cultura eclesiástica y su sustitución por ideas culturales autónomamente engendradas, cuya validez es consecuencia de su fuerza persuasiva, de su inmanente y directa capacidad de impresionar”, cuya derivación es “un individualismo creciente de las convicciones, las opiniones, las teorías y los fines prácticos».²¹⁷

Recuerdo entrar sigilosamente a las habitaciones con santos de yeso sobre los muebles, detenerme ante los crucifijos de metal o tallados en madera, contemplar grandes cuadros con escenas bíblicas pastoriles que colgaban inclinados hacia abajo de los muros, y respirar el aroma de las flores y el de la esperma de las velas encendidas o ya consumidas, y permanecer en una atmósfera lúgubre y a la vez plácida, donde el espacio se suspendía en un tiempo de encierro y humedad. En aquellos escenarios habitaba sensiblemente un lugar pleno de aura, el cual se disponía para una experiencia mística, de veneración y de ensimismaniento, pues como plantea Rappaport, “[e]l ritual es autorreferencial y solamente autorreferencial”²¹⁸.

Mi comportamiento ante los objetos y las imágenes, muchas veces no difería del que la idea religiosa imponía. Recuerdo que en mi casa natal contemplaba fijamente una imagen de un calendario que tenía por lo menos veinte años de antigüedad sobre la pared de adobe. La imagen estaba desteñida, no recuerdo si en la escena había un columpio o una cascada. Si pudiese retener la añoranza podría aseverar que ambas imágenes existían una al lado de otra, o que en el comedor había cuatro o seis calendarios más, que éstos provenían de regalos entregados en alguna tienda de insumos agrícolas por la compra de abonos, fertilizantes, semillas para las siembras o medicamentos veterinarios. Si mi casa natal todavía existiera, podría entrar a ese comedor, jugar de nuevo a hacer coincidir esas fechas obsoletas de los calendarios con las fechas del año en curso y quizás leer al pie de la fotografía la palabra *salitre*. Recuerdo, además, que estaba mucho tiempo con la mirada fija en una de esas imágenes, que sentía que me empequeñecía frente a ella, o que la imagen se hacía cada vez más inconmensurable. La contemplaba hasta que la sensación física de mi pequeño cuerpo no resistía el hormigueo por la tensión de mis músculos contraídos. Me mantenía así hasta que sólo podía sentir el dedo pulgar de una de mis manos apretadas, hasta que concebía la idea que me había reducido al tamaño de una desaparición. En ese momento dejaba de mirar aquella imagen que me es imposible recordar.

Ahora bien, si la acción cerámica constituye en sí misma un ritual anacrónico por sus medios productores y sus operaciones constructivas; y si el trabajo de los ladrillos activaba la vinculación entre el material ruinoso y la imagen que conservaba de la destrucción de los lugares que había habitado, y el trabajo de las piedras y el patrón cerámico del plato Willow era impulsado por la atmosférica *animacidad* que aquellos objetos simbólicos yuxtapuestos ejercían en mí; la consecuencia de modular gran parte de la serie *Obsolescencia programada* en torno al icónico plato Lozapenco, respondería a preservar el rito particular con éste, para instaurar a partir de allí, en derivación a ese inevitable modo de *ritualización*, nuevas formas de ritualidad que expresaran la cotidiana desaparición de la tradición rural arraigada en los objetos y la capacidad de volver a hacer presente el *mundo* que los contenía, de cuya actitud se podría

²¹⁷ TROELTSCH, ERNST. *Op. Cit.*, pp. 16-17

²¹⁸ RAPPAPORT, ROY A. *Op. Cit.*, p 95.

inferir una tautológica concepción de que un acontecimiento es ineluctablemente obsoleto de sí mismo.

En extensión a mis trabajos mencionados anteriormente con el plato Willow de Lozapenco, y en el contexto de un ejercicio técnico con la decoración serigrafiada, modifiqué el icónico patrón figurativo que diseñó el escultor Roberto Benavente Crisosto. Siguiendo una idea transcriptoria muy simple, pensé en la traducción que el plato Willow chileno hacía de su referente Willow pattern²¹⁹ inglés ideado por Thomas Minton, y cómo este último hacía una trasferencia similar, inspirado en los paisajes de la porcelana de exportación china²²⁰. El problema formal era qué elementos de aquella ilustración podían modificarse en el plato y con qué imágenes podrían sustituirse, para recomponer ese rito infantil que había quedado sin lugar ni testigos donde domiciliarlo, pues la acción ritual consistía, nuevamente, en consagrarse a los aspectos fantasmáticos agenciados en el objeto.

Las figuras que componen el patrón estampado en el plato Lozapenco las reemplacé por imágenes que formaban parte de mi experiencia en la casa de mis abuelos maternos. La casa que yo veía en el fondo del plato fue reemplazada por el dibujo de una vivienda de adobe donde íbamos con mis primos a jugar siendo niños cuando la encontrábamos deshabitada, la cual se hallaba a orillas de los cerros que a lo lejos mirábamos desde la casa de mis abuelos, y cuyo diseño muestra su estado de destrucción por el terremoto del año 2010. Las montañas donde se ubicaba el castillo en su cima fueron reemplazadas por el trazado de una fotografía de esos mismos cerros que mirábamos a lo lejos sentados en el corredor mientras las rosas del jardín se deshojaban en las tardes con ventolera. Aquellas rosas del jardín de mis abuelos las había fotografiado con una cámara estenopeica, y luego de digitalizada su imagen, tomaron el lugar del ramillete de flores diseñado por Benavente. El nuevo árbol es el dibujo de un gran árbol que está a orilla de la carretera, a medio camino, de ida o de vuelta, de la casa de mi abuela, donde aún permanece el plato Lozapenco que intentaba transcribir. La copia de la fotografía escaneada del río Tinguiririca ahora ocupa el lugar del lago; la barca y sus dos tripulantes ya no están, del mismo modo que ahora ni mi hermano ni yo aparecemos en ese río.

²¹⁹ Véase: Portanova, Joseph J. Porcelain, The Willow Pattern, and Chinoiserie. [en línea] <<http://www.nyu.edu/projects/mediamosaic/madeinchina/pdf/Portanova.pdf>> [consulta: 19 septiembre 2018].

²²⁰ La porcelana de exportación oriental incluye una amplia gama de porcelana china que se fabricó (casi) exclusivamente para exportar a Europa y más tarde a América del Norte entre el siglo XVI y el siglo XX.



Fig. 69. Fotografía de las ruinas de la casa donde íbamos a jugar cuando niños. Septiembre de 2011.

Una vez diseñado el nuevo patrón cerámico, el cual conservó el arabesco de figuras geométricas vegetales y las líneas extravagantes de su contorno, lo imprimí en un papel de impresión común. Luego esa impresión la calqué meticulosamente con un lápiz tinta sobre un papel hidrocéluloso libre de ácidos, de manera que el dibujo adosado a la malla serigráfica bloqueara el paso de luz ultravioleta que impregnó la emulsión fotosensible adherida a la pantalla. De esa manera, al lavar la malla en el proceso de revelado, aquellas partes del fotolito que quedaron opacas por el bloqueo del dibujo se desprendieron, consiguiéndose como matriz enmascarada el vacío de la imagen por donde luego pasó la tinta serigráfica. Después, con pigmento cerámico diluido en aceite serigráfico, estampé varias copias de la nueva imagen del plato en papel calcomanía. El papel calcomanía lo sumergí en agua para desprenderlo de su soporte. La película transparente esmaltada la coloqué sobre un plato de loza blanco que compré para tal efecto. Después de adherir con minuciosidad y delicadeza la pegatina cerámica, sequé la superficie con una esponja para retirar el exceso de agua, recorriendo prolijamente todo el estampado una y otra vez, hasta que no quedó ninguna burbuja de aire entre la pieza cerámica y la película esmaltada. El rediseño del patrón cerámico del plato Willow se fijó al plato dentro del horno a 750° Celsius.



Fig. 70. Plato de porcelana exportado a Europa desde China, circa 1760.



Fig. 71. Una versión del Plato Blue Willow, creado por Thomas Minton en Inglaterra a finales del siglo XVIII.



Fig. 72. Plato Willow de Lozapenco creado por Roberto Benavente Crisosto en Chile en la década de 1960.



Fig. 73. Mi reinterpretación del plato Willow de Lozapenco, 2015.

El ejercicio con el plato me permitió recordar los constantes viajes a los cerros de mi infancia, donde jugábamos en esa casa ajena y las temerarias aventuras donde trepábamos las rocosas orillas de una gran cascada que se encontraba a un lado de ésta. Mientras calcaba cada trazo del patrón modificado, concebí de nuevo la sensación de acercarnos con incertidumbre y sigilo a esa casa solitaria entre los cerros, para comprobar si en esos momentos tenía moradores, o si habían dejado de habitarla y sólo era usada de bodega para almacenar cosechas o talaje para animales, o si había quedado completamente vacía. Dibujar la casa fue despertar la imagen de la pequeñez de esas habitaciones siempre a oscuras, hediondas por el olor a humo

que emanaba del fogón donde cocinaban, y la fermentación de guanos de cabras, corderos o bostas de caballos y vacas en el corredor. Fue también recordarla como escondite, como parapeto de los terrones que nos lanzábamos jugando a los pistoleros y bandidos. Repasar una y otra vez la película esmaltada sobre el plato, fue recorrer imaginativamente los intersticios de las paredes de adobe, plagados de nidos de arañas, las cuales hacíamos salir metiendo ramitas en sus agujeros; fue también retornar ensoñadoramente a ese lugar y no dar con el sitio exacto donde la sombra de los árboles nos guarecía, mientras acechábamos a las lagartijas que asomaran su cabeza para atraparlas.

La construcción del plato transfigurado fue la experiencia imaginativa de una representación ritualizada de la casa de mis abuelos, pues el nuevo plato, como si cumpliera un ciclo, contenía al mismo plato representado, en tanto su reinterpretación estaba radicada en los propios elementos y experiencia de esa casa. Asimismo, fue el reencuentro con lo que permanece ausente y obsoleto, para dar reconocimiento que la idea de hogar es lo que obstinadamente busco expresar en mis trabajos. De este modo, proyectivamente, mis siguientes propuestas insistirían melancólicamente en un objeto desaparecido, construido en su inexistencia, en la ritualidad de sus obsolescencias.

Por estas razones, al reflexionar en componer una serie de trabajos para mi examen de titulación, adjunté un video donde vuelvo a realizar el rito de comer en el plato Lozapenco la sopa que me preparaba mi madre (ahora sin ella). Compré fideos, una zanahoria y una cebolla, puse a hervir agua, encendí la cocina, dejé el fósforo quemado sobre el mesón. Cuando la sopa estuvo lista, la serví en el plato. Pedí que me grabaran con un encuadre cerrado sobre mi mano, haciendo la misma acción infantil de descubrir su fondo para mirar el dibujo de una casa en la lejanía. Un acto sustentado y asentado en la expansión ritual que las acciones artísticas producen en la densidad de aquella mitología personal que mencionaba anteriormente. Y cuya dimensión simbólica bien podría entrar en la definición de Marc Le Bot sobre que “[e]l arte es un pensamiento irreligioso de lo sagrado”,²²¹ en tanto las obras artísticas contemporáneas pueden ser entendidas bajo los conceptos de *resacralización*, al establecerse la manifestación en éstas a través de la figuración que realizan del mito²²², volviendo significativo y transmisible el culto que se hace del contenido simbólico implicado allí; pues, como sostiene Maria Amélia Bulhões, “cada obra habla de la individualidad del artista, como también de la individualidad de aquel que la contempla, o la experimenta de alguna forma, estableciendo un tipo de vivencia compartida”.²²³

²²¹ BULHÕES, MARIA AMELIA. 2004. Lo imaginario del Arte: Mitos y ritos en tiempos contemporáneos. Teoría del Arte, Santiago, v. 11, p. 63-81, 2004. [en línea] <<https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/download/39981/41550/>> [consulta: 5 septiembre 2018].

²²² Mistificación profana de la vida cotidiana, diría Barthes, en tanto existe un “abuso ideológico que, en mi sentir, se encuentra oculto en la exposición decorativa de lo evidente - por - sí - mismo”, ya que: “La significación es el mito mismo, así como el signo saussuriano es la palabra (o más exactamente la entidad concreta)”. BARTHES, ROLAND. *Op. Cit.*, p. 6.

²²³ BULHÕES, MARIA AMELIA. *Op. Cit.*



Fig. 73. Claudio Muñoz S., *Obsolescencia programada VII*, 2018.
Video 2:51 min.
Dimensiones variables.
Loop.

CAPÍTULO V

LA CERÁMICA Y LA SUBLIME MEMORIA DE LO COTIDIANO

El pasado es siempre un conjunto de recuerdos, de recuerdos muy precarios, porque nunca son verdaderos.

París no se acaba nunca, Enrique Vila-Matas

Lo que interesa de la historia de lo cotidiano es lo invisible...

Paul Leuilliot

Lo sublime, condensando en extremo lo que plantean los estudios que realiza Pablo Oyarzún, desde Pseudo-Longino a Hegel,²²⁴ acerca de esta cualidad reflexiva, es un sentimiento de asombro, perturbación, agitación, turbulencia, estremecimiento, conmoción, arrobamiento, deliro, euforia, que se tiene frente a una experiencia que sólo puede ser descrita como superlativa, magnánima, inconmensurable, inexpresable, pues es una manifestación que categoriza lo inimaginable, lo incomprendible, la infinitud. A su vez, Freud en su ensayo *El malestar en la cultura*, propone la sublimación como un *mecanismo* de “satisfacción imaginativa” que purga y consuela la represión y la renuncia de poner en práctica los goces *instintivos poderosos, groseros y primarios*, ya que éstos, de llevarse a cabo, impedirían cualquier forma de civilización.²²⁵ Así, la sublimación para Freud, en gran medida, *en el goce de la obra de arte y gracias a la mediación del artista*, es el dispositivo de *compensación* al malestar (disgusto) que recibe el sujeto en el pacto cultural, al trazar los instintos liminales de su libido. Desplazar y reorientar los instintos e impedir la frustración del sujeto en la vida común en la cultura, sólo es posible si la satisfacción cedida puede ser reemplazada por la *intensidad hedónica* de lo sublime. Aunque Freud advierte que el *estado narcótico* que presenta el arte, es impotente y fugaz, y “carece de poderío suficiente para hacernos olvidar la miseria de la vida real”.²²⁶

Por otro lado, la memoria es el retorno de un pasado *existido* en el presente. Un retorno que sólo es posible a través de la elaboración de un *relato autorreferencial* de aquello que se rememora. Es así también, en ese acto que pone en suspenso toda *vivencia* del sujeto, la constatación de la pérdida de aquello que se cree recobrar únicamente en el *fantaseo* de lo que hemos sido. La memoria es una imagen que necesariamente subsiste imaginariamente. Es, teóricamente, aquella paradójica zona de *inscripción y borrado* de huellas, de la que nos habla Roberto Aceituno²²⁷ en mención al propio Freud; y también es aquella dialéctica *profunda*

²²⁴ Véase: OYARZÚN, PABLO. *Razón del éxtasis. Estudios sobre lo sublime. De Pseudo-Longino a Hegel*. Santiago: Editorial Universitaria, 2010. 188 p.

²²⁵ FREUD, SIGMUND. *El malestar en la cultura*. Barcelona: Ediciones Folio, S.A., 2007. pp. 28-52.

²²⁶ *Ibid.*, p. 30.

²²⁷ ACEITUNO, ROBERTO. *Memoria de las cosas*. Santiago: Ediciones Departamento Artes Visuales. Facultad de Artes Universidad de Chile, 2013. p. 35.

superficie de la producción de una identidad y la producción de un sujeto como nos plantea Sergio Rojas²²⁸: el lugar desde donde somos lo que rescatamos de nosotros mismos.

Finalmente, lo cotidiano, en la noción de lo doméstico, según el propio Sergio Rojas,

nos remite a lo familiar, al hogar, a la fidelidad de los objetos... circuito de afectos y de utensilios en el que hemos domiciliado nuestra subjetividad, quietud a la que confiamos también nuestro cuerpo, en el descanso de sus afanes y apetitos.²²⁹

Por lo que la cotidianidad es una experiencia común, de suma proximidad, constituyente de una intimidad que paradigmáticamente rechazamos, pues tendemos al deseo de sustituirla cuando la concebimos en su excesiva insignificancia. No obstante, el carácter constitutivo de la cotidianidad hace de la misma una instancia de reflexión, pues como propone Humberto Giannini:

... la cotidianidad es una categoría, un modo de ser de un ser que, viviendo, se retira silenciosamente y día a día ahonda en sí mismo".²³⁰

Así, la cotidianidad es el modo en que el sujeto construye una interioridad abrumadora, en una contradictoria quietud que ante la más leve fractura de ese orden interior, se vuelve inquietante al no permitir ninguna existencia externa a esa elaborada intimidad (es *pura interioridad* dice Sergio Rojas²³¹); pues como define Paul Leuilliot:

Lo cotidiano es lo que se nos da cada día (o nos toca en suerte), lo que nos preocupa cada día, y hasta nos oprime, pues hay una opresión del presente. Cada mañana, lo que retomamos para llevar auestas, al despertar, es el peso de la vida, la dificultad de vivir, o de vivir en tal o cual condición, con tal fatiga o tal deseo. Lo cotidiano nos relaciona íntimamente con el interior (...)²³²

Lo cotidiano, constituyente del lugar omnipresente de la domesticidad, cuyo ámbito es donde se despliega *lo cerámico*, es el espacio de la interioridad llena de secretos e incógnitas que jamás podrán ser reveladas; donde se compone ese *orden frágil e inquietante*²³³ que Sergio Rojas nos hace comprender, para pensar la manera en que la convivencia que el sujeto mantiene consigo mismo y con otros, asienta su morada y su mundo, siempre desde un interior (privado) hacia un exterior (público), con la cierta esperanza de que en algún momento podrá retirarse a ese *lugar de sí mismo*, como nos expone Humberto Giannini.²³⁴

²²⁸ ROJAS, SERGIO. 2015. Profunda superficie: Memoria de lo cotidiano en la literatura chilena. *Op. Cit.*

²²⁹ ROJAS, SERGIO. *Las obras y sus relatos III. Op. Cit.*, p. 101

²³⁰ GIANNINI, HUMBERTO. *Op. Cit.*, p. 29.

²³¹ ROJAS, SERGIO. *Las obras y sus relatos III. Op. Cit.*, p. 102.

²³² PAUL LEUILLIOT, prefacio en Guy Thuillier, Pour une histoire du quotidien au XIX^e siècle en Nivernais, París y La Haya, Mouton, 1977, pp. XI-XII. Citado en: MICHEL DE CERTEAU; LUCE GIARD Y PIERRE MAYOL. *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, Cocinar*. México D.F.: Universidad Iberoamericana, 1999. p. 1.

²³³ ROJAS, SERGIO. *Las obras y sus relatos III. Op. Cit.*, p. 101.

²³⁴ *Ibid*, p. 37.

En lo que respecta al Arte, el ingreso de las cosas comunes –de la mundanidad adherida a éstas– a su ámbito estético y epistemológico, hace de la cotidianidad del individuo el punto crítico desde donde la realidad podría ser plenamente coincidente con la obra artística. Como bien plantea Arthur C. Danto, tomando de paradigmático hito analítico las cajas de detergente en polvo *Brillo* (1964) de Andy Warhol, es la banalidad de los objetos habituales insertados en el espacio expositivo, la instancia para pensar “la opción de que *ninguna* diferencia material distinga la obra de arte del objeto real”²³⁵. Ahora bien, Warhol, en complementación a Duchamp, no sólo usa un objeto cotidiano, sino que lo elabora a partir de su familiaridad, por lo que la obra pasa a producir la cotidianidad para incorporarla a sí, y para el individuo incorporarse a ésta. De esta manera, la cotidianidad, en la aparente intrascendencia de su espacio existencial, es la que “inspira la reflexión sobre la revisión del concepto de Arte”, en tanto la apropiación de todo cuanto es posible de ser convertido en objeto artístico, expone que el deseo que la cotidianidad irrumpa en la obra de arte, implica, simbióticamente, que la obra ingresa a la cotidianidad, despojando finalmente el aura del objeto, pues, en esa autonomía, la vida misma del individuo encarna su *realidad* sin estar remitida al afán de un *goce estético*, y se transforma en una experiencia auréatica circunscrita a su capacidad de actuar y pensar el mundo.

De este modo, la cotidianeidad contiene las significaciones para comprender la materialización del mundo, ya que, bajo ese ámbito, cualquier manifestación concierne al individuo y hace posible e intrínseca la idea de pertenecer y estar contenido por los acontecimientos que experimenta. Lo sublime, la memoria y lo cotidiano, en tanto reflexión y acto de profundo involucramiento, convergen en la interioridad del sujeto, en su abstraído modo de estar en el mundo, en el *discurso de sentido de sus prácticas*, como diría Pierre Mayol²³⁶; pues en él, son afecto, proyección y ensimismamiento. Son a su vez, la *bella elaboración* de lo suyo *inquietante*, como diría Sergio Rojas (ROJAS, 2015); y se despliegan en los espacios donde el individuo forja la adherencia a su intimidad y la proximidad con aquello que ha identificado su lugar de existencia, pues son la *profunda fantasía del regreso* a un lugar de sí mismo desaparecido, el cual tiene en la casa su forma, experiencia y nominación.

En el primer año de universidad, en un curso de formación general, estudié la fotografía estenopeica²³⁷. Lo que me interesó de aquel modo elemental de fotografiar, fue su lento procedimiento y su impronta experiencial. La imagen estenopeica se constituía, sin mediación mecánica, en dibujo, abstracción, deformación, proyección, inscripción, latencia y revelación. Por varios meses recorrí las calles del centro de Santiago y fotografié con cámaras hechas de cartón sus edificaciones. En cada toma anotaba la fecha, el día, la hora, y el tiempo de exposición del procedimiento de producción de la imagen. El resultado eran imágenes negativas que revelaba en la tina de mi baño donde había improvisado un cuarto oscuro. Por los largos

²³⁵ DANTO, ARTHUR C. (1981). *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2002. p. 15.

²³⁶ MAYOL, PIERRE. *El barrio*. EN: MICHEL DE CERTEAU; LUCE GIARD Y PIERRE MAYOL. *Op. Cit.*, p. 8.

²³⁷ «Fotografía estenopeica. Es aquella practicada mediante un mínimo de recursos valiéndose de elementales conocimientos de óptica. El término estenopeica tiene su origen en el idioma griego, donde “stenos opaios” significa “provisto de un pequeño agujero”. (...) «La cámara estopeica puede construirse con cualquier caja o recipiente y su característica distintiva es que no cuenta con sistema óptico (lentes), sustituye este por un simple orificio, llamado estenopo (del orden de 0,5 mm), a través del cual penetra la luz en la cámara oscura. El obturador se acciona manualmente y es cualquier objeto que no permita el paso de la luz. El tiempo de exposición es con frecuencia mayor que el empleado en cámaras convencionales, debido al tamaño de la apertura y varía entre 5 segundos y hasta una hora.» ECURED. Fotografía estenopeica. [en línea] <https://www.ecured.cu/Fotografía_estenopeica> [consulta: 21 junio 2018].

tiempos empleados en su captura, las fotografías no registraban el rápido desplazamiento de personas o los objetos en movimientos que pasaban ante el haz de luz que entraba y se inscribía en el material fotosensible. Sólo si las personas estaban inmóviles o en reposo, si éstas permanecían detenidas frente al foco del agujero podían aparecer difusamente en la imagen o tal vez presentar la estela de un lento desplazamiento²³⁸. Esta condición fantasmagórica me llevó a experimentar la fotografía bajo la noción de una memoria que no permitía el recuerdo de los sujetos que la habitaron. La fotografía estenopeica se revelaba explícitamente como el signo de una ausencia y de un olvido.

Las fotografías que tomaba durante ese tiempo, se habían convertido en el resultado de una especie de ritual de desaparición y silencio. Regularmente en el cuarto oscuro colocaba un trozo de papel fotosensible en cada una de las cinco cámaras de cartón que había fabricado y rotulado. Con ellas recorría el paseo Ahumada y sus alrededores, observaba detenidamente los lugares, pensaba en la fugacidad del encuentro con la cotidianidad callejera de los transeúntes, en los itinerarios de sus cuerpos imposibles de ser retenidos por la representación que disponía el arcaico sistema de su método de captura, desfasado por la lentitud frente a la vertiginosa volatilidad que ni la fotografía ni yo conservaríamos. Destapaba el *esteno*, calculaba el tiempo de exposición con un cronómetro, asimilaba de acuerdo a la luminosidad ambiente el tiempo más o menos correcto de exposición, volvía a cubrir el agujero, anotaba la información de la toma en un cuaderno, volvía al baño con la imagen mental, con el recuerdo del acto fotográfico diluyéndose. Sumergía el papel fotosensible en el líquido revelador y me asombraba de la similitud que poseía la imagen revelándose con esos recuerdos recién perdidos. Lo visto y lo experimentado eran finalmente olvidados, la imagen resultante era una especie de *ensoñación*²³⁹, pues jamás dejaría de ser la latencia de sí misma: el encubrimiento de aquello que descubriría. Su revelación, en definitiva, era el ocultamiento propio y de los otros, aquello que toda imagen sólo puede vislumbrar.

²³⁸ Reconozco, en la forma documentalista de la fotografía de Eugène Atget, una referencia indiscutible por cierta similitud al modo en que en esos tiempos me enfrentaba a realizar capturas fotográficas. Teresa Montiel Álvarez escribe sobre Atget: “Quizá la imagen en la que mejor puede encajar un personaje como Atget es en el de *flâneur* de los rincones miserables de los callejones y del vacío, porque en la fotografía de Atget al igual que en la escultura moderna, el hueco y el vacío es lo que dan forma a su obra, esa especie de absoluto silencio que envuelve cada una de sus tomas, no solo congela el tiempo si no el sonido de las calles, donde en muchas ocasiones no hay vida, solo silencios, incluso cuando fotografiaba a vendedores, repartidores o prostitutas son personajes mudos, representan a su oficio como estatuas simbólicas hay bruma de fondo y son una materialización del proletario, forman parte de un escenario tan vacío como el de las calles fantasmagóricas y carentes de tránsito.” MONTIEL ÁLVAREZ, TERESA. 2014. Eugene Atget, el fotógrafo que sólo quería ser documentalista. IBERIAN. REVISTA DIGITAL DE HISTORIA. N° 9 ENERO/ABRIL 2014. [en línea] <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4756414>> [consulta: 7 julio 2018].

²³⁹ En el sentido que Bachelard aborda la noción de ensoñación: «Desde ese momento, todos los refugios, todos los albergues, todas las habitaciones tienen valores de onirismo consonantes. Ya no se vive verdaderamente la casa en su positividad, no es sólo ahora cuando se reconocen sus beneficios. Los verdaderos bienestares tienen un pasado. Todo un pasado viene a vivir por el sueño, en una nueva casa. La vieja expresión “transportamos allí nuestros dioses lares” tiene mil variantes. Y la ensoñación se profundiza hasta el punto en que una propiedad inmemorial se abre para el soñador del hogar más allá del más antiguo recuerdo. La casa, como el fuego, como el agua, nos permitirá evocar, en el curso de este libro, fulgores de ensoñación que iluminan la síntesis de lo inmemorial y el recuerdo.» BACHELARD, GASTON. *La poética del espacio*. Op. Cit., pp. 28-29.



Domingo 18 Nov. 16:00 7 sep
Entrada Calle honda por Alameda



Domingo 21 Oct 2012
Amurátegui hacia Alameda
Cámara C 30 sep
M.M



Domingo 18 Nov. 15:27 25 Sep
Paseo Amade ante Roneda Apurimac



30 Sep. 2012 14:45
Paseo Huérfanos / Testim hacia Amurátegui
Cámara A 5 Sep ago



Domingo 18 Nov. 16:48 Cámara A 5 Sep
Paseo Ste. Rosa con Alameda



18 Sept. 2012. 17:38
Cámara A 30 Sep Ago
Bambusa Día despejado

Fig. 75. Registro de fotografías estenopeicas que muestra una serie de imágenes de negativos escaneados y positivados digitalmente. La figura corresponde a una página de mi archivo. 2012.

Las fotografías espenopeicas las escaneé y positivé digitalmente. Los negativos los archivé en una carpeta. Una pequeña selección de esas imágenes las imprimí y presenté bajo el título *Ubi sunt*²⁴⁰ para el examen final del curso de Pensamiento Visual del segundo semestre del primer año de la carrera.

La referencia a ese proceso de trabajo fotográfico tiene directa relación con el siguiente trabajo que titulé *Obsolescencia programada IV*, en tanto que ambas propuestas se ejecutan sobre aquella *huella perentoria* de la que habla Leonor Arfuch, donde la memoria trama la *forma* y el *valor de lo biográfico*; ya que si

el relato de una vida compromete siempre la temporalidad, existe también, en el espacio biográfico, lo que podríamos llamar el *valor memorial*, que trae al presente narrativo la rememoración de un pasado, con su carga simbólica y a menudo traumática para la experiencia individual y/o colectiva. Un valor doblemente significativo cuando el relato biográfico está centrado justamente en *ese pasado* por su cualidad misma, por lo que ha dejado como marca, como huella imborrable en una existencia.²⁴¹

Después del fallecimiento de mi abuelo materno, iba a la que fue su casa a ver a mi abuela. Me sentaba donde siempre y pensaba en el vacío que había en el sillón de enfrente, donde él se recostaba. Miraba por la ventana el patio, luego las paredes de adobe estucadas con cemento donde colgaba el retrato de mis bisabuelos maternos. Meditaba en porqué mi abuelo había construido la ampliación de adobe si la casa era de ladrillos donada por la Reforma Agraria en los últimos años de la presidencia de Eduardo Frei Montalva.²⁴² Reparaba en ese retrato de personas de las cuales descendía y que jamás había conocido. Me asomaba al patio y evocaba que allí mi abuelo con mis tíos había elaborado los pastelones de adobe. Ya no podía corroborar con mi abuelo si fue real que él había hecho un gran socavón de tierra en el patio y que dentro de éste un caballo daba vueltas haciendo la mezcla de barro y paja; ni si el lazo con que mi abuelo lo sujetaba, lo hacía pasar por sobre la cabeza del animal en cada giro, o si era mi abuelo quién rotaba junto al caballo.

Ahora bien, para el trabajo *Obsolescencia programada IV* no abordaba el problema de una imagen en su carácter *imaginativo*, sino desde su concreción material, dispuesta en el lugar cotidiano, junto a los objetos cerámicos. Por lo mismo, al ocupar uno de esos pesados

²⁴⁰ El tópico literario *Ubi sunt*, donde el poeta reflexiona sobre aquellos que han muerto antes que él (*Ubi sunt qui ante nos in hoc mundo fuerunt?* traducido como “¿Dónde están o qué fue de quienes vivieron antes que nosotros?”), es, por ejemplo, un recurso presente en la célebre poema “Coplas por la muerte de su padre” de Jorge Manrique (1476).

²⁴¹ ARFUCH, LEONOR. *Memoria y autobiografía: Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura. Económica, 2013. p. 24.

²⁴² “Enfrentado a las presiones, el gobierno de Jorge Alessandri promulgó en 1962 la primera ley de Reforma Agraria N° 15.020, la que permitió redistribuir tierras estatales entre campesinos y organizar instituciones fiscales para llevar a cabo la reforma en el campo. Con la llegada al poder de la Democracia Cristiana, a través de la presidencia de Eduardo Frei Montalva, el proceso de reforma agraria alcanzó un impulso vertiginoso. Bajo el lema “la tierra para el que la trabaja” el programa reformista del nuevo gobierno buscó la modernización del mundo agrario mediante la redistribución de la tierra y la sindicalización campesina. Para lograr este objetivo se promulgó una nueva Ley de Reforma Agraria N° 16.640 y la Ley N° 16.625 que permitió la sindicalización campesina. Sobre la base de estos dos instrumentos legales se expropiaron alrededor de 1.400 predios agrícolas, 3,5 millones de hectáreas, y se organizaron más de 400 sindicatos que sumaron más de 100 mil campesinos.” MEMORIA CHILENA. (s.f.). Tierra para el que la trabaja. La Reforma Agraria (1962-1973). Biblioteca Nacional De Chile. [en línea] <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3536.html>> [consulta: 4 septiembre 2018].



Fig. 75. Retrato de mis bisabuelos maternos.

adobes elaborados por mi abuelo (al cual yo le atribuía una categoría cerámica), me aproximaba al *territorio* en tanto éste se convierte en memoria, en aparición de sí mismo. Además de la ampliación de la casa, con aquellos adobes se había construido también un gallinero y los muros de una bodega en el gran sitio trasero de la casa, por lo que encontré varios adobes arrumbados sin usar. Corté un pedazo de uno de esos adobes y lo traje hasta Santiago.

Leonor Arfuch en su texto *Memoria y autobiografía* nos recuerda aquella celebre aporía sobre traer a la presencia aquello desaparecido que planteó Aristóteles en su *Metafísica*:

Pero si hablamos de memoria, ¿cómo opera aquí la aporía aristotélica de *hacer presente lo que está ausente*? Porque, según el filósofo, al recordar, se recuerda una imagen y la afección que conlleva esa imagen.²⁴³

Bajo esa reflexión, reparé que la legítima imagen de ese retrato en la pared de mis bisabuelos, era la imagen de los adobes que estaban atrás de aquel antiguo marco de madera, detrás de ese vidrio, antes de esa fotografía sobrepintada, debajo todas las capas de pintura que se había aplicado a ese muro estucado con cemento, dentro de esa sensación de memoria insondable. Poner el marco sobre el adobe era revelar aquella imagen en su misterio, vaciarla de su figuración y disponer lo que materialmente quedaba de ella: el signo de una ruina memoriosa. La imagen (su ausencia) era un acto: el de mi abuelo y luego el mío.

²⁴³ ARFUCH, LEONOR. *Op. Cit.*, p. 31.



Fig. 76. Claudio Muñoz S., *Obsolescencia programada IV*, 2015.

En *Obsolescencia programada IV*, al igual que en todas mis propuestas, llevaba a cabo un acto de sublimación, pues al estar impulsadas por una insondable pérdida de un lugar y de las personas con que alguna vez los habité, se aferraban con intensidad al fenómeno ritual de establecer una cotidianidad sin posibilidad de asentarse, ante el impedimento de territorializarla en aquello que es sólo devenir de su propia transitoriedad. Así, realizaba acciones sin el afán de que se interpretasen como una alegoría de su precariedad material; pues no me interesa la elevación del adobe (o de cualquier otro material usado) a una categoría representacional en un espacio expositivo, ni es lo que debiese prevalecer significativamente, sino aquello que Pablo Oyarzún advierte en la noción de lo sublime definida por el filósofo Edmund Burke:

Dicho de otro modo, en la experiencia de lo sublime el sujeto asiste a su propia producción. El sentido esencial de la intensidad y el carácter único y soberano de lo sublime radica, pues, en ser el acontecimiento y la experiencia de la producción del sujeto.²⁴⁴

La construcción del adobe por parte de mi abuelo era el acto de sublimación de su propia autoproducción como individuo afianzado a su mundo rural, al lugar de su cotidianidad, pues la persistencia en el barro como materialidad constructiva lo concatenaba a su primera morada.

²⁴⁴ OYARZÚN, PABLO. *Razón del éxtasis*. Op. Cit., p. 73.

En palabras de Arfuch,

El espacio biográfico bien podría comenzar por la casa, el hogar, la morada, en el sentido fuerte de *morar*: estar en el mundo, además de tener un cobijo, un resguardo, un refugio. La casa natal como el punto inicial de una poética del espacio, al decir de Bachelard (1965), un modo de habitar donde anidan la memoria del cuerpo y las tempranas imágenes que quizás nos sea imposible recuperar y que por eso mismo constituyen una especie de zócalo mítico de la subjetividad.²⁴⁵

De modo que el aspecto memorioso tenderá al retorno sensible de una infancia perdida, tal como plantea Roberto Aceituno:

Se trata en primer lugar, pero no es único lugar, de cosas de la infancia. De la infancia de individuos, pero también de pueblos, colectividades, culturas. De cosas que ocupan un espacio infantil, que guardan secretamente pensamientos, palabras, gestos, relaciones con otros, *objetos*. Lo que nos hace sujetos, sujetos con historia, es el hecho de haber tenido infancia y de haberla “reprimido”; lo que implica, para complicar más las cosas, que eso reprimido de la infancia es, sin embargo, actual y que lo aparentemente olvidado sin embargo retorna en el presente.²⁴⁶

La niñez, esos primeros contactos del sujeto con el mundo y la construcción propia de ese mundo, es la que compone la memoria remota que cotidianamente se *hace acto o fantasma* como nos plantea Aceituno. En este sentido, podría emplazar la *infancia*, el recuerdo de la infancia para ser más preciso, uno de los principales elementos motrices de toda mi pulsión expresiva. Ahora bien, es también esa densidad infantil subjetivada lo que finalmente se contrapone a una fenomenología colectiva totalmente agotada como reflexiona Sergio Rojas. Los grandes acontecimientos históricos (que se han reducido a los acontecimientos que ocurren en esa *pequeña geografía universal*²⁴⁷ compuesta por los espacios interiores hogareños) sólo son relevantes en la medida que sean acontecimientos apropiados al individuo, que identifiquen profundamente su subjetividad. Es decir, toda memoria en tanto relato, para el sujeto tiene sentido y significación en la medida que contribuye a la idea que tiene de sí mismo. Esta digresión la planteo para contextualizar el presente escenario sociológico en el cual el arte contemporáneo se articula bajo el influjo de los *dilemas de la subjetividad*, entendida la obra de arte actual el espacio biográfico autorreferencial (la propia vida) donde los individuos elaboran sus relatos entrecruzados, *hibridizados* y en diálogo con las narrativas singulares de los otros individuos, intentando constantemente reconstruir mutuamente una identidad social diluida como propone Leonor Arfuch en el mismo texto anteriormente mencionado.

Retornando a esa *perspectiva poética o mítica del espacio* como formas de habitar el mundo, Enrique Lihn en su poema *La pieza Oscura* se pregunta *¿qué será de los niños que fuimos?*²⁴⁸

²⁴⁵ ARFUCH, LEONOR. *Op. Cit.*, p. 28

²⁴⁶ ACEITUNO, ROBERTO. *Op. Cit.*, p. 36.

²⁴⁷ ARFUCH, LEONOR. *Op. Cit.*

²⁴⁸ LIHN, ENRIQUE. *La Pieza oscura*. En: LIHN, ENRIQUE. 2018. *Poesía reunida*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2018. p. 18.

Cuando era niño, a los ocho años de edad, quedé huérfano de madre. La casa natal donde vivíamos, el dormitorio, las puertas y ventanas, su cotidianidad, su domicilio y su paisaje desaparecían continuamente cuando con mi hermano nos mudábamos de una a otra casa para vivir con distintos familiares. Con mi hermano pudimos volver muchas veces a esa casa natal (*al lugar propio*), pero, tras el terremoto del año 2010, la añosa casa fue demolida cuando pasó a manos de otros dueños, los que borraron toda huella.

La pérdida inexorable, el sentimiento de absoluta derrota ante lo que desaparece sin nosotros, encuentra en la sublimación su mecanismo de mitigación y conservación de lo perdido, pues como bien expresa Pablo Oyarzún, Edmund Burke también reconoce en lo sublime un *poteroso movimiento anímico*, a través del cual es posible de llevar a cabo el anhelo de trascendencia.²⁴⁹

Al respecto Byung-Chul Han escribe:

Lo sublime es grande, macizo, tenebroso, agreste y rudo. Causa dolor y horror. Pero es sano en la medida en que conmueve enérgicamente al ánimo, mientras que lo bello lo aletarga. En vista de lo sublime, Burke hace que la negatividad del dolor y del horror vuelva a trocarse en positividad, resultando purificadora y vivificante. Es así como lo sublime queda por completo al servicio del sujeto. Con ello pierde su alteridad y su extrañeza.²⁵⁰

En este paralelo, me interesa destacar la noción de lo terrible que las impresiones desagradables (la muerte, la ausencia, el desarraigo) han trasuntado ciertos aspectos crípticos de mis trabajos, donde el *biografema* que los rige converge en una subjetividad exacerbada de un individuo conmocionado ante los *estados evanescentes de sus vivencias*, que narra, desde una concreta orfandad, no los hechos propios, sino más bien expone y dispone aquello que no tendrá jamás relato, para una autorreflexión intersubjetiva con los otros. Bajo ese precepto, la serie *Obsolescencia programada*, trabajo a trabajo, se articula en un espacio común (comunidad) para la representación de sí misma, en tanto ésta aborda los *objetos familiares* –constitutivos de esos “momentos autobiográficos” que menciona Arfuch señalando a Paul de Man– y operan desde la clara conciencia de que, en cada propuesta, comunitariamente, “nos interpelan en nuestra propia condición efímera”.²⁵¹

¿Cómo entonces lo cerámico se podría vincular a lo sublime, si “todo lo sublime deriva únicamente de la razón”²⁵² y no de la naturaleza de los objetos (materiales e intangibles) que las provoca? La respuesta estaría, como venía proponiendo, en una forma de pensamiento cerámico (trasuntado metabólicamente en su procedimiento técnico) que acciona las manifestaciones y materializaciones objetuales, mientras juzga y reflexiona las relaciones que el sujeto establece con el mundo de las cosas y con la imagen que *se crea* en interacción con las mismas; puesto que el ámbito cerámico es la cotidianidad y la modulación en la cual se llevan a cabo todos los hábitos y las prácticas de la casa.

²⁴⁹ OYARZÚN, PABLO. *Razón del éxtasis*. Op. Cit., p. 72.

²⁵⁰ HAN, BYUNG-CHUL. *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder, 2015. Op. Cit. p. 33.

²⁵¹ ARFUCH, LEONOR. Op. Cit., p. 34.

²⁵² OYARZÚN, PABLO. *Razón del éxtasis*. Op. Cit., p. 130.

Así, me aventuraría a proponer que estas vinculaciones que como individuo establezco con la *cosa* cerámica, estarían fuertemente marcadas por el contenido cotidiano y la poderosa facultad evocativa de sus objetos en tanto *objetos anímicos* conformadores del recuerdo de la casa, como había expuesto en varios pasajes de este escrito; dado que el lugar de pensamiento reflexivo de *lo cerámico*, por su natural relación intrínseca del individuo y su mundo, constituiría un lenguaje capaz de hablar de la sublime memoria de lo cotidiano.

Me cuestionaba (mientras escribo este texto lo cuestiono mucho más) cómo un trabajo de arte cerámico puede replicar la cotidianidad, que es justamente, en ese ámbito de automatismo diario, donde *lo cerámico* se desapercibe. Presentar la memoria (memorizar) a través de *lo cerámico* debiese remitirnos a la familiaridad de sucesivos olvidos sin importancia, aludiendo a una “imposible narración de sí mismo”²⁵³, por lo que la necesidad de que el lugar de pensamiento de la Cerámica aborde la memoria, implica anclarlo en los métodos reflexivos *románticos* que estudia Walter Benjamin, donde, citando a Friedrich Schlegel, expresa que “el pensamiento [del sujeto] tiene la peculiaridad de que, en la máxima proximidad de sí mismo, piensa preferentemente sobre aquello sobre lo cual él puede pensar sin fin”²⁵⁴, y no en la idea de simples estímulos visuales que en su consumación agotarían la conexión que el individuo hace con su propio pensamiento, ya que el propósito de una reflexión inagotable es disponer la potencia que tiene el individuo de concebirse a sí mismo.

La memoria señala el vacío que hacemos de nosotros, por lo que recordar es habitar un vacío, un silencio, en cuyo desierto lugar imaginario nunca se está en espera de experiencias aún no vividas, sino que se permanece en ese espacio desaparecido que hacemos propio e íntimo al atribuirle aquellas significativas experiencias pasadas, las que, si fuésemos capaces de traer al lenguaje, demostraríamos como inaccesibles. Ante el olvido (siempre el propio olvido), ante el abandono de sí, en palabras de Sergio Rojas, “el sujeto que rememora se reconoce en escenas sobre las cuales (ya) no puede actuar.”²⁵⁵

Esta cita de Rojas expondría por otro lado la renuencia a aceptarla, sobre todo en quién se obstina en accionar un lenguaje para aquello que escapa a todo lenguaje: el artista actúa sobre esas escenas irrepetibles con sublimidad (instancia de autoconocimiento); el recuerdo es usado como recurso estético para intentar concretizar y dar forma a la memoria como *procedimiento de autenticación* de un *mundo vivido*, en cuya acción se profundiza aún más su imposibilidad de retorno, como si ante ese extrañamiento que origina el evocar, de manera inmanente se estuviese remitiendo a la *administración* del olvido que sucede densamente a los acontecimientos; y al imperarle compensar su *no trascendencia*, buscarse únicamente *pensarse así mismo*, a sabiendas que encender la memoria sólo será activar el destello que ilumina fugazmente lo olvidado.

²⁵³ Arfuch señala a Régine Robin (1996), *Identidad, memoria, relato. La imposible narración de sí mismo*, Buenos Aires, Serie Cuadernos de Posgrado, Facultad de Ciencias Sociales/CBC. Citado en: ARFUCH, LEONOR. *Op. Cit.*, p. 45.

²⁵⁴ Benjamin vuelve a citar a Friedrich Schlegel para exponer el método reflexivo de autoconocimiento desarrollado por los románticos alemanes: «La facultad de la actividad que retorna a sí misma, la capacidad de ser el yo del yo, eso es el pensamiento. Este pensamiento no tiene otro objeto que a nosotros mismos». Citado en: BENJAMIN, WALTER. El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán. *En: Obras. Libro I, Vol. 2*. Madrid: Abada Editores, 2006. pp. 21-22.

²⁵⁵ ROJAS, SERGIO. Profunda superficie. *Op. Cit.*, p. 237.

CAPÍTULO VI

LA CERÁMICA Y EL LENGUAJE POÉTICO DE LA CASA

El poetizar edifica (erbaut) la esencia del habitar. Poetizar y habitar no se excluyen en modo alguno. Poetizar y habitar se pertenecen más bien mutuamente exigiéndose alternativamente uno a otro.

...Poéticamente habita el hombre..., Martin Heidegger

La Cerámica tendría la capacidad de hablar el lenguaje de la casa, pues es el lugar donde se despliega y establece; junto a otros objetos conforman los elementos con los cuales el sujeto ha construido su morada desde sus primeros asentamientos. El lenguaje cerámico, antropológico y etológicamente, es la expresión y conjugación material de una necesidad de refugio e intimidad. El nido humano estaría (no exclusivamente por supuesto) construido con los objetos cerámicos que ha llevado a su interior. En la casa, en la interioridad de sus espacios: cajones, cofres, armarios, rincones, escondites, repisas, estantes u otros (bajo la idea del espacio poético que propone Bachelard, en tanto que fenomenológicamente la casa *es el primer mundo del ser humano*,²⁵⁶ el lugar donde los *valores de intimidad* constituyen la función habitante innata de los seres), no es extraño encontrar un objeto, una materialidad cerámica.

De este modo, si el lenguaje cerámico es intrínseco a la construcción de un hogar, es ante todo porque lo concibe para habitarlo cotidianamente: las tazas, los platos, lo que se lleva a la mesa, los adornos de porcelana que se vuelven anticuados sobre los muebles, los objetos cerámicos tras las vitrinas escenificando los recuerdos, las piezas decorativas que se vuelven familiares a las repisas, continentes y significantes de la vida diaria, “están ahí, *en su sitio* para que el sujeto pueda reencontrarse con lo más íntimo y propio de sí”,²⁵⁷ pues señalan que, si desaparecen, algo significativo de ese alguien que los vigilaba también ha desaparecido.²⁵⁸

²⁵⁶ BACHELARD, GASTON. *Op. Cit.*, p. 30.

²⁵⁷ GIANNINI, HUMBERTO. *La reflexión cotidiana. Op. Cit.*, p. 190.

²⁵⁸ La idea está relacionada al siguiente poema:

La probable e improbable desaparición de un gato por extravió de su propia porcelana a R.I. *

Ubicado sobre la repisa de la habitación
el gato no tiene ni ha tenido otra tarea
que vigilar día y noche su propia porcelana.

El gato supone que su imagen fue atrapada
y no le importa si por Neurosis o Esquizofrenia
observado desde la porcelana el mundo sólo sea
una Pequeña Cosmogonía de representaciones malignas
y el Sentido de la Vida se encuentre reducido ahora
a vigilar día y noche la propia porcelana.

A través de su gato
la porcelana observa y vigila también
el immaculado color blanco de sí misma,
sabiendo que para él ese color es el símbolo pavoroso
de infinitas reencarnaciones futuras.

Entonces, para dar comprensión de esa experiencia en el interior de su morada y del interior de sí, el *hablante* de *lo cerámico*, en su procedimiento lingüístico, opera desde una cotidianidad frágil e intrascendente con la que a diario se construye el espacio conformado por su propia presencia.

En la novela *En busca del tiempo perdido*, Marcel Proust relata poéticamente una escena de su cotidianidad:

Hacia ya muchos años que no existía para mí de Combray más que el escenario y el drama del momento de acostarme, cuando un día de invierno, al volver a casa, mi madre, viendo que yo tenía frío, me propuso que tomara, en contra de mi costumbre, una taza de té. Primero dije que no; pero luego, sin saber por qué, volví de mi acuerdo. Mandó mi madre por uno de esos bollos, cortos y abultados, que llaman magdalenas, que parece que tienen por molde una valva de concha de peregrino. Y muy pronto, abrumado por el triste día que había pasado y por la perspectiva de otro tan melancólico por venir, me llevé a los labios una cucharada de té en el que había echado un trozo de magdalena. Pero en el mismo instante en que aquel trago, con las migas del bollo, tocó mi paladar, me estremecí, fija mi atención en algo extraordinario que ocurría en mi interior. Un placer delicioso me invadió, me aisló, sin noción de lo que lo causaba. Y él me convirtió las vicisitudes de la vida en indiferentes, sus desastres en inofensivos y su brevedad en ilusoria, todo del mismo modo que opera el amor, llenándose de una esencia preciosa; pero, mejor dicho, esa esencia no es que estuviera en mí, es que era yo mismo.²⁵⁹

La alusión a la taza de té de la novela de Proust, estimula los recuerdos con las tazas que han conformado mi propia dimensión de intimidad, cuya densidad memoriosa, muchas veces la constituyeron hechos donde el objeto cerámico fue un elemento fundamental de las ceremonias cotidianas en mi casa de adobe natal. En aquella casa, todos los integrantes teníamos nuestra propia taza, por lo que el objeto adquiriría una profunda identificación con quién la usaba. Bajo esa singular determinación, los hábitos de sentarnos todos a la mesa al mismo tiempo, al hacer de la comida compartida (tomar desayuno o tomar onces, servirnos

Pero la porcelana piensa lo que el gato no piensa
y cree que pudiendo haber atrapado también en ella
la imagen de una Virgen o la imagen de un Buda
fue ella la atrapada por la forma de un gato.

En tanto el gato piensa que si él y la porcelana
no se hubiera atrapado simultáneamente
él no tendría que vigilarla ahora
y ella creería ser La Virgen en la imagen de La virgen
o alcanzar el Nirvana en la imagen de Buddha.

Y es así como gato y porcelana
se vigilan el uno al otro desde hace mucho tiempo
sabiendo que bastaría la distracción más mínima
para que desaparecieran habitación, repisa, gato y porcelana.

* (La casa de R.I. en Chartres de Francia, tiene las paredes, cielo raso, piso y muebles cubiertos con fragmentos de porcelana rota)
Juan Luis Martínez

En: DÍAZ, ERWIN. Poesía Chilena de hoy de Parra a nuestros días. 11ª edición. Santiago: Ediciones Metales Pesados. 2012. p. 304.

²⁵⁹ PROUST, MARCEL. *Por el camino de Swann. volumen 1*. Barcelona: Ediciones Orbis S.A., 1982. pp. 60-61.

la taza de té o café antes de acostarnos) una práctica colectiva con identidades específicas, establecía que la experiencia con dicho objeto cerámico estuviese dada por una significación llena de adherencias.



Fig. 77. Trozo de taza quebrada usada en la casa de adobe.
Fotografía: Claudio Muñoz S. 2018.

El trabajo con las tazas de adobe, en otro de sus aspectos, sin dudas responde a esta misma noción de cotidianidad, en tanto fenómeno de experiencia que determina las relaciones del individuo con el mundo, en cuya vinculación e implicancia, el sujeto no puede librarse por completo de una intimidad que quiere conquistar para sí los distintos ámbitos donde se despliega y actúa. Ahora bien, como escribí en el capítulo anterior, la familiaridad en su condición doméstica, de *inquietante interioridad*, se puede comprender sólo como reclusión enigmática, si al hogar, unívocamente, se le atribuye el carácter de mundanidad atrofiada, frente a las inacabables posibilidades de liberación (de una intimidad reductiva del *yo*) que

propone la idea del cosmos, como se puede desprender del libro *Cosmos y hogar: Un punto de vista cosmopolita*, de Yu-Fu Tuan (2005). Aquí hay un contrapunto interesante a discutir, y es si *lo cerámico* desde que abandona paulatinamente su concepción cosmológica y se contrae en su despliegue mercantil de cosa utilitaria y decorativa, confinándose a lo doméstico, al reducir su ámbito social, ¿también limita su alcance lingüístico? La respuesta objetiva sería que no es sólo *lo cerámico* quién condensaría su lenguaje a una especie de sistema sintáctico de rápida decodificación, sino que todo el ámbito expresivo del arte ha padecido un agotamiento producto de la acumulación y sobreexplotación de los recursos de representación según Sergio Rojas (Rojas, 2012), y ha degenerado en una atomización de una intimidad disociada de otras intimidades, desarrollada en una abstracción de vaciamiento, desilusión e indiferencia, si me dispusiera a hablar en términos baudrillardianos (Baudrillard, 1988).

Entonces, la relación de la casa y el lenguaje, estaría tensionada por los modos en que el individuo, bajo una perspectiva singularizada de la subjetividad íntimamente construida, elabora formas lingüísticas para expresar lo *irrepresentable* de su propio ensimismamiento. La antropóloga Paula Sibilia analiza certeramente el afán exhibicionista de la intimidad de los individuos bajo el dominio de un espacio social espectacularizado por los modos de relación de las redes de comunicación globalizadas. Una de sus tesis principales se basa en que los sujetos se constituyen narrativamente en primera persona, y que el antiguo eje de una *intimidad interiorizada* –privada y secreta–, se ha desplazado hacia la construcción de una subjetividad bajo el imperativo de «hacerse visible», sobreexponiendo compulsivamente sus modalidades introspectivas, por lo que el individuo contemporáneo haría del lenguaje un eco de sí mismo.

El paradigma está en que todo lenguaje es una relación con un otro, por lo que el asunto del uso del lenguaje cerámico estará intervenido por el conflicto suscitado por las relaciones establecidas con los otros individuos (su otredad) por medio de sus manifestaciones estéticas, en tanto, como bien sostiene Sibilia:

El lenguaje no sólo ayuda a organizar el tumultuoso fluir de la propia experiencia y a dar sentido al mundo, sino que también estabiliza el espacio y ordena el tiempo, en diálogo constante con la multitud de otras voces que también nos modelan, colorean y rellenan.²⁶⁰

Tzvetan Todorov, en ese mismo sentido, reafirma esa reciprocidad de mutua autoconstrucción de los individuos, dada desde la época del Realismo hasta los tiempos actuales. Todorov, en el capítulo Stendhal: amor y egotismo, de su libro de ensayos *Vivir solos juntos*, escribe:

Conocerse a través de los otros, o como si fuéramos otro, es el modo de proceder de la paradoja stendhaliana.²⁶¹

Esta referencia a Todorov nos señala que la condición del sujeto es dialógica, y que este diálogo comienza desde el exilio de sí, ya que “es la lógica del lenguaje: el que habla no puede decirse a sí mismo. Lo único que puede conseguir que aparezca un simulacro, al que

²⁶⁰ SIBILIA, PAULA. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2018. p. 38.

²⁶¹ TODOROV, TZVETAN. *Vivir solos juntos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011. p. 184.

puede llamarse «yo», pero que siempre habrá sido enunciado por otro, al que no se nombra.”²⁶² De este modo, referir *lo cerámico* en tanto lenguaje, implica tramar un sentido colectivo de una subjetividad ensimismada, la cual, preferentemente, se localiza en los espacios que el individuo habita para sí. Vale decir, desplegado en la cotidianidad, el lenguaje de la casa consiste en espesar y vaciar al mismo tiempo ese constante devenir que sólo es posible de advertir en los signos y los símbolos depositados en los objetos y en los acontecimientos que el individuo considera propios.

Ahora bien, ¿cuál es el aspecto expresivo de *lo cerámico* para designarlo o identificarlo a un lenguaje poético? ¿Es un lenguaje que trasunta la intimidad de los individuos, que habla de un mundo de cosas interiorizadas, con las cuales éstos elaboran su *mundanidad* rutinaria, apelando a una intersubjetiva relación con los otros, ya que las experiencias cerámicas son similares en cualquier ser humano? *Lo cerámico* enuncia el hogar, lo presentifica en sus objetos, y en el momento de la desaparición de la casa, impulsa la añoranza que la reconstruye poéticamente.

Pero, ¿qué se designa por poético? Lo poético es una cualidad expresiva que no está suscrita a ningún modo de manifestación, sino más bien es una modulación que configura singularmente el acto expresado, bajo la premisa de una profunda agitación del interior de un individuo. Por lo que mi referencia al lenguaje de la casa de manera poética, es a partir de la vinculación de la ritualidad, sublimación, condición de fragilidad y desarraigo, con las cuales mi propia subjetividad vincula intensamente el fenómeno cotidiano del habitar y las asociaciones que se establecen allí con *lo cerámico*. Con la cautela de que lo poético asociado a las manifestaciones de la emoción, de lo sensible, problematiza su condición precisamente en la sospecha de la afectación de lo sensible, en aquellas muestras de una interioridad impostada, que vinculan al arte y a la poesía con la mera comprobación de un sentir. Vale decir, lo poético no es la engañosa idea de un sentimiento insondable en estado puro, sino la elaboración de un lenguaje como expresión de lo indecible.

Hace ya varios años frecuentaba la biblioteca de Santa Cruz para leer todos los libros de poesía que encontraba en los estantes. Dado que no tenía dinero para fotocopiarlos, transcribía aquellos poemas que me interesaban en pequeños cuadernos con corchetes, en hojas sueltas de resmas de impresión, o reunía cualquier trozo de papel que hallaba para tal propósito. Al no dominar el significado de muchas palabras, me di también la ardua labor de transcribir por completo un grueso diccionario enciclopédico Larousse de tapa azul que tenía en casa. Ese ejercicio de transcripción duró mucho tiempo y condicionó un posterior modo de operar y concebir el Arte. En ese procedimiento mimético (sin tener en ese entonces una conciencia de un fin artístico en aquello), proponía un medio en el cual creaba, organizaba y usaba un lenguaje. Transcribir no sólo tenía un fin ahorrativo, sino de traspaso, trasmisión y registro de un contenido poético universal, que ocurría en un demoroso acto corporal de re-creación caligráfica, que implicaba una experiencia de dedicación, vinculación y proximidad con lo escrito y leído.

Por otro lado, si lo poético, antes que todo, tiene como fin la (auto) expresión y la (auto) comprensión, para lo cual se elabora un propio lenguaje a partir de y en correlación

²⁶² TODOROV, TZVERAN. Beckett: La esperanza. *En: Op. Cit.*, p. 202.

con otros lenguajes, podría engranar las nociones de lenguaje que plantean Gaston Bachelard, Claude Lévi-Strauss y John Dewey, basadas en imágenes poéticas, comportamiento y expresión respectivamente. Para Gaston Bachelard, lo poético es un lenguaje imaginativo, de ensoñación y añoranzas: un lenguaje compuesto de imágenes ontológicas. Por otro lado, la visión antropológica de Claude Lévi-Strauss sostiene que “todo comportamiento es un lenguaje, un vocabulario y una gramática del orden” a partir de la existencia de patrones (estructuras) comunes a toda la vida humana. Por último, Dewey precisa que el lenguaje se concreta por la expresión del *yo* como experiencia estética, aclarando que “no hay expresión sin excitación, sin perturbación”.²⁶³ Así, poética, lenguaje, elaboración, orden, expresión, experiencia, subjetividad, etcétera, en sus modos de relación, articularían una obra de arte y solicitarían al artista una capacidad imaginativa, constructiva y activa.



Fig. 79. Registro de objetos sobre la mesa de la cocina de mi abuela materna, 2015.

Siguiendo con el *ahondamiento* en mi propio espacio biográfico, la consecuencia estética de mis reflexiones requería la búsqueda de otros elementos y materiales que expresaran la pregunta por lo cotidiano desde la noción del habitar. Es decir, en los objetos cerámicos a elaborar y en las conceptualizaciones para mis nuevas propuestas, debía considerar qué

²⁶³ John Dewey define por expresión, la consecuencia de una impulsión (proyección) en estado de conmoción, agitación, gestada largamente en periodos de actividad, y que la condición de artista no está dada por la “*emoción primigenia o la destreza técnica para la ejecución*”, sino por la “*capacidad de elaborar una idea y emoción vagas en términos de un yo*”, pues la expresión a diferencia de la enunciación, “*hace algo que no es conducir a una experiencia, sino que constituye una experiencia*”. DEWEY, JOHN. El acto de expresión. En: *El arte como experiencia*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica S.A., 2008. p. 86.

etimología cerámica podría conformar un *relato cerámico* de mi casa *rememorada*; y cómo este relato pondría en énfasis su modo representacional e *irrepresentacional*, y no la cuestión confesional de mis experiencias.

Por lo mismo, observando los acontecimientos de mi cotidianidad mediados por los objetos, reparé en la habitual bolsa de plástico anudada sobre nuestras mesas y en una vieja panera, adaptación chilena del contenedor de plástico Kayser Luran Nr. 948, fabricado en los años sesenta en la República Federal de Alemania (Alemania del oeste, o Alemania occidental), cuya versión es más parecida a la portuguesa «EDMAR» LEIRIA 258; la cual, desde que tengo recuerdos, estaba en la casa de mi abuela. Asimismo, pensé en las cajas de cartón en la casa de adobe, cuando cada mes se iba a comprar al supermercado de la ciudad los abarrotes mensuales. Recordé que estas cajas se desempaquetaban sobre la mesa, para luego volverlas a llenar con alimentos u otras cosas que se compartían con familiares o vecinos.



Fig. 80. Panera modelo Kayser Luran Nr. 948.



Fig. 81. Panera modelo «EDMAR» LEIRIA 258.

Con esas memorias presentes, practicando y abstrayendo aquello que pertinentemente Sergio Rojas llama *llevar a cabo un ejercicio de memoria*,²⁶⁴ repliqué (bajo un procedimiento similar) fielmente en cerámica esos tres tipos de objetos: las copias fueron construidas en base a moldes de yeso de las formas exteriores de dichos objetos, los cuales luego se rellenaron con pasta cerámica sólida en el caso de la panera y la caja de cartón, y con pasta cerámica líquida en el caso de la bolsa de plástico. Luego, todos los detalles e imperfecciones del moldeado fueron corregidos cuidadosamente con estecas y pinceles empapados en agua. Después de esperar el tiempo de secado, las copias en arcilla fueron cocidas en el horno a temperatura de 1060° Celsius. El siguiente paso fue lijar las superficies en las zonas de los objetos en las cuales la reproducción no se hubiese igualado del todo con su original. A la réplica de la bolsa de plástico, le tuve que parchar algunas grietas con arcilla líquida que se produjeron en su quema, teniendo que volver a meterla en el horno para su reparación. A partir de muchas pruebas de color de su superficie, conseguí la composición de engobes adecuada para emular la tonalidad del cartón requerido, la cual fue fundida a la pieza en otra quema a 1060° Celsius aproximadamente. Para la copia de la panera tuve que hacer una tercera quema, luego de primero bizcochar²⁶⁵ la preparación de arcilla y chamote, posteriormente en otra quema fundir

²⁶⁴ ROJAS SERGIO. *Profunda superficie*. Op. Cit., p. 249.

²⁶⁵ Consolidación de la arcilla modelada en una primera quema, para preparar la superficie para un esmaltado posterior.

el esmalte blanquecino base, para finalmente fijar la decoración de su parte superior con esmalte de sobre cubierta²⁶⁶, en una última quema a 750° Celsius aproximadamente.

En ese desplazamiento (diferencia) de materialidad me interesaba trasladar la reflexión hacia el procedimiento de construcción como cualidad expresiva, y de ninguna manera proponer una destreza mimética,²⁶⁷ ya que el nodo conceptual que relacionaba los tres objetos, además de su presencia intrascendente o de la “imposibilidad” de construir con ellos el registro de una gran historia²⁶⁸, era la posibilidad de producir una profundización de la cotidianidad que experimentaba con ellos, y a partir de esa fenomenología, presentar estos tres objetos cerámicos en un *ethos de cosas herméticas*.



Fig. 82. Claudio Muñoz S., *Obsolescencia programda V*, 2015.

²⁶⁶ Sobre cubierta: Denominación de la técnica cerámica decorativa propiamente dicha, de muy baja temperatura de cocción (750° Celsius promedio), consistente en la confección de un ornamento o decorado sobre la superficie de esmalte previamente horneado a temperatura mayor, generalmente blanco. FERNÁNDEZ CHITI, JORGE. Diccionario de cerámica. Tomo 3. Buenos Aires: Ediciones Condorhuasi, 1985. p. 194.

²⁶⁷ Aristóteles en su obra *El arte poética*, dicho de manera muy breve, realiza un estudio sobre las artes de la epopeya, la poesía trágica, la comedia, la poesía ditirámica y las artes musicales, y determina que “*todas son, en conjunto, imitaciones*” de la naturaleza (*ars imitatur naturam*), para lo cual utilizan recursos (medios) imitativos como el ritmo, la palabra y la armonía. Así, la poesía, según Aristóteles se origina en la propensión natural del hombre a la imitación. Evadiendo la discusión sobre la mimesis y su sentido representacional y de semejanza, del cual tanto reniega el arte contemporáneo, interesa desbordar el ámbito literario de dichas proposiciones aristotélicas y resignificar lo imitativo como un procedimiento expresivo, para establecer que los recursos estéticos mencionados son configurativos del arte visual y de la cerámica en específico. ARISTÓTELES. *Poética (edición trilingüe)*. Barcelona: Editorial Gredos S.A., 2010. 554 p.

²⁶⁸ ROJAS, SERGIO. *Profunda superficie. Op. Cit.*, p. 239.

Asimismo, en *Obsolescencia programada V* abordaba, además de la cuestión inescrutable de la cotidianidad, la cuestión obsolescente de esos objetos en su condición desechable, los cuales eran puestos en tensión al llevarlos al estado de conservación material del objeto cerámico. A partir de aquello, producir lenta y manualmente tres objetos industriales, que en su origen carecían de cualquier significancia posterior a su momentánea utilidad, que escapaban a cualquier afianzamiento, *mostrativamente* – y no demostrativamente –, implicaba llevar la idea de esos objetos a un transcurrir invariable, de una temporalidad impasible del objeto como cosa materializada; a través de la cual, con el paso del tiempo, uno se descubre dando vueltas sobre sí mismo, desfasado de la propia idea de sí mismo, en esa dimensión humana con las cosas.

Por lo que, en el trabajo de los objetos cerámicos simulados como aquellas cosas efectivamente familiarizadas en su utilidad diaria, su *sentido* radicaba en significar en la fabricación, en la experiencia del *hacer* de aquellos objetos, la cotidianidad referida a los hábitos del hogar provinciano (y por qué no también similares a la vida citadina). Entonces, la problemática de lo similar en este tríptico hermético e intrascendente, también estaba vinculada a una cuestión banal y a pensar el procedimiento de construir con las manos una similitud, en una dimensión *transcriptora* de recomponer un arraigo. Construir los objetos en cerámica establecía una distancia crítica respecto a presentarlos como tales, como objetos simplemente recolectados, en la certeza de que aquel aspecto mimético de las cosas, en algún momento, develaría la añoranza a un lugar de origen donde remitirlas. Tenía la necesidad de establecer con ellos una relación experiencial profunda, pues ante la ausencia (el olvido) de un sujeto o su grupo de pertenencia, la tarea de hacer pervivir sus insignificancias, el acto creativo-productivo contrapone al menos, en su nostalgia, una cotidiana resiliencia, donde la experiencia originaria es desgastada, relegada, mantenida, complementada y persistida. De modo que el proceso cerámico produjo un lento involucramiento corporal y reflexivo, que se escabullía del fetichismo museográfico y de la mera asociación a una alegoría de materiales triviales resignificados, pues la cuestión estribaba en que la relación fenomenológica de un sujeto con su mundo es inseparable a ciertos objetos, y en plantear, en ese *hacer*, las preguntas: ¿qué banalidad hay en los individuos que piensan en sus ausencias y en su olvido en la experiencia con los objetos?, ¿qué sinsentido hay en el tiempo gastado para elaborar aquello que se presenta como vano?

Bajo este nuevo enfoque, el capítulo *La sublime memoria de lo cotidiano*, podría entenderse también como el sagrado olvido del devenir. Como experiencia artística pudiese llamarse también el desborde representacional de lo deshabitado, o en último caso, la subjetiva elaboración de lo mismo, para transcribir la catarsis de lo semejante de nuestra intimidad o el consagrado retorno a lo perteneciente. En un procedimiento cerámico podría hablarse del rito melancólico de la desaparición o la proyección del lenguaje cifrado a su propia experiencia, pues, de acuerdo a lo que plantea Paula Sibilía,

El lenguaje nos da consistencia y relieves propios, personales, singulares, y la sustancia que resulta de ese cruce de narrativas se (auto)denomina «yo»²⁶⁹.

²⁶⁹ SIBILIA, PAULA. *Op. Cit.*

En conclusión, el lenguaje cerámico, ontológicamente, podría soportar el reconocimiento de una subjetividad que busca prevalecer sus objetos requiriendo una relación de adhesión a éstos, pues se instalan y disponen en el lugar donde las personas elaboran su individuación más íntima (la casa), la cual se experimenta en intentos de sobrepasar precisamente aquel individualismo para dar sentido de sí, al involucrar a los otros en la tarea de la trascendencia y comprensión de esa individuación. En el caso de la serie *Obsolescencia programada*, su punto de encuentro es la búsqueda de símbolos cuyos signos señalen los trabajos como desarraigados, transitorios y carentes de sí mismos. Así, de manera constructiva y reflexiva, el lugar de pensamiento de la Cerámica se vuelve el espacio empírico del íntimo habitar del individuo.

CAPÍTULO VII

LA CERÁMICA Y EL DEVENIR

La lentitud es la esencia del tiempo.

El arte agotado, Sergio Rojas

Los hombres necesitan poder pensar sus relaciones recíprocas. Todos necesitamos poder imaginar nuestra relación con los otros, con algunos otros al menos, y, para hacerlo, necesitamos inscribir esa relación en una perspectiva temporal.

El tiempo en ruinas, Marc Augé

Hay una noción temporal de lo efímero en la obra *White Walls* (2007), donde el artista británico Andy Goldsworthy cubre las paredes del espacio principal de la Galerie Lelong & Co., de Nueva York con pasta de porcelana húmeda de Cornwall (condado del Reino Unido de donde él proviene), para que en el transcurso de la exposición, el material adosado al muro lentamente se seque, se agriete y luego se desprenda cayendo al piso, bajo la idea de una metamorfosis ruinosa, pues como plantea de Marc Augé, “contemplar unas ruinas no es hacer un viaje en la historia, sino vivir la experiencia del tiempo, del tiempo puro”,²⁷⁰ donde, “el tiempo «puro» es ese tiempo sin historia del que únicamente puede tomar conciencia el individuo y del que puede obtener una fugaz intuición gracias al espectáculo de las ruinas.”²⁷¹

La misma experiencia del tiempo, la de un futuro nostálgico, un futuro pensado en pasado, propone Adrián Villar Rojas en varios de sus trabajos a gran escala con el barro crudo; específicamente en su obra titulada *Mi familia muerta* (2009), donde, en el marco de la *Bienal al final del mundo*, ocurrida en la ciudad argentina de Ushuaia –la más austral del planeta–, instala en el Parque Yatana, en Tierra del Fuego, una ballena modelada con barro sin cocer, madera y rocas, de 28 metros de largo por 2,8 metros de alto y 4 metros de ancho aproximadamente. En su imponente fragilidad, en la presentación elegiaca para su consumación material y temporal, el objeto intensifica la lentitud de la proyección de una destrucción inevitable, fijada concreta e *imaginativamente* al espacio que el mismo objeto construye y deconstruye monumentalmente.

Una concepción temporal similar está presente en los trabajos de Clare Twomey ya mencionados, y en otras obras como *Scribe* (2006), donde la artista, en la buhardilla de la casa del poeta y crítico literario inglés Dr. Samuel Johnson (1709 – 1784), escenificó un antiguo escritorio, cubriendo con una fina película de polvo de la porcelana azul creada por Josiah Wedgwood, papeles, libros y plumas, evocando los objetos que habitualmente ocupó el

²⁷⁰ AUGÉ, MARC. *El tiempo en ruinas*. Op. Cit, p. 45.

²⁷¹ Ibid., p. 47.

escritor británico. Asimismo, en otra variante de la implicación del lento transcurrir del tiempo en lo cerámico, Twomey en su proyecto artístico *Piece by piece* (2015) dispuso el lento hacer manual como concepto reflexivo, al exponer, en el suelo del tercer piso del Museo Gardiner, durante los tres meses que duró la muestra, 2.000 copias de estatuillas de porcelana cruda sin esmaltar, inspiradas en las figuras de la “*commedia dell’arte*” que forman parte de la colección permanente del mismo museo; las cuales fueron elaboradas progresivamente, pieza a pieza, en el mismo lugar de la instalación, por diferentes artistas artesanas. El último día de la exposición, el público asistente podía tomar una de esas piezas en el suelo y llevársela a su casa, conjugando de este modo, que el acto performativo propuesto por Twomey involucraba una progresión temporal proyectada en la contemplación y en la incumbencia que el objeto puede establecer entre quiénes lo planifican, quiénes lo elaboran y, por último, quiénes lo atesoran.

Twomey, como es su característica, piensa las relaciones entre los objetos y los individuos enfrentados a esos objetos; dialoga con ese eventual *otro* que es el espectador desde la fenomenología temporal que queda suscrita a éstos, y lo induce a permanecer en ese ritmo cerámico, a preocuparse por la fragilidad de los actos que lo contienen y a ser consciente que la obra se construye en una relación secuencial y repetitiva entre aquello que se impulsa, se ejecuta y se incorpora empíricamente. Twomey hace del involucramiento cerámico su verbo, en el sentido que expresa la acción y la circunstancia del sujeto en el ejercicio estético, pues aborda las problemáticas de la estética relacional que propone Nicolas Bourriaud²⁷² desde la idea de “una utopía de proximidad”, dado que si el objeto artístico ocupa un domicilio transitorio en los espacios provisorios donde ocurre la obra, esta fugacidad puede ser revertida (subvertida) por ese *otro* anónimo que extiende y hace perdurar la contemplación arraigada en el acto creativo o productivo, al llevar los objetos hacia sus propios espacios de permanencia y pertenencia.

²⁷² BOURRIAUD, NICOLAS. *Estética relacional*. 2^{da} edición. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008. 143 p.

Fig. 83.
 Andy Goldsworthy,
White Walls, 2007.
 Galería Lelog, New York,
 2007.



Fig. 84.
 Adrián Villar Rojas, *Mi familia muerta*, 2009. Parque Yatana, en Tierra del Fuego, Argentina.



Fig. 85.
 Clare Twomey,
Scribe, 2006.
 The House of Words, Dr
 Johnson's House, London.

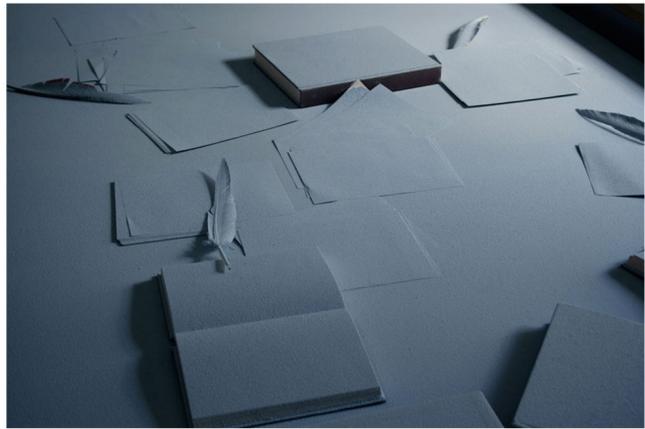


Fig. 86.
 Clare Twomey,
Piece by piece, 2015.
 The Gardiner Museum,
 Toronto, Canada.



Por su parte, en las obras de Edmund De Waal se pone de relieve la misma condición de pausada temporalidad en sus trabajos cerámicos y literarios. Para su trabajo *A Thousand Hours* (Mil horas, 2012), montado en la Galería Alan Cristea de Londres, De Waal construyó manualmente en el torno, alrededor de 1000 pequeñas vasijas cilíndricas, muy similares a las 2.455 vasijas de entre ocho o diez centímetros que realizó para su exposición titulada *Atemwende* (2013) en la Gagosian Gallery de Nueva York, donde cada pieza representaba el tiempo invertido (contenido) en su elaboración, de modo tal, que instalarlas en repisas de dos metros de alto por tres metros de ancho, alineándolas unas al lado de otras con distintos intervalos de separación, respondía al interés de revelar que los objetos correspondían a una idea de una lenta organización temporal.



Fig. 86. Edmund de Waal, *Atemwende*, 2013.

En ese mismo sentido, De Waal, en el prólogo de su famoso libro sobre la porcelana, titulado *El oro blanco. Historia de una obsesión*, medita en unas anotaciones del libro de viajes de Marco Polo, donde el mercader y viajero veneciano narra su llegada a una ciudad llamada Tiungiu. De Waal, transcribe lo que él considera que es “la primera mención de la porcelana en Occidente”:

Estos platos están hechos de una tierra o arcilla que se desmenuza con facilidad y que se extrae como de una mina y que se apila en enormes montículos y luego se deja expuesta al viento, a la lluvia y al sol durante treinta o cuarenta años. Transcurrido este plazo, la tierra está tan refinada

que los platos hechos con ella poseen una tonalidad azul con un lustre muy resplandeciente. Claro está que quien haga un montículo de esta tierra lo hace para sus hijos; el tiempo de maduración es tan largo que no hay esperanza de obtener ningún beneficio, ni utilidad; pero el hijo que venga detrás obtendrá los frutos.²⁷³

Más adelante, en el capítulo sobre la colina de caolín de la ciudad china de Jingdezhen, De Waal, da suma relevancia al lento procedimiento del trabajo artesanal cerámico:

De manera que cuando ya tienes tu tazón, tu jarra, has de dejarla que se seque muy despacito. Cualquier humedad que impregne las paredes hará que se resquebraje la vasija entera al cocerla. Hay constancia de piezas dejadas a secar durante un año, lo cual en sí ya constituye un oficio en este valle de grandes calores y grandes fríos. Luego viene la decoración y todo ello antes de la cocción propiamente dicha, momento en el que todo el trabajo, los cientos y cientos de horas, son como un vilano al viento.²⁷⁴

Desde otro ángulo, en *lo cerámico* también hay una noción temporal de lo duradero, cifrado en la categoría de *tradición* que la Cerámica ha suscrito a partir de la conservación material de sus objetos; cuya impresión se sustenta en un *tiempo histórico* que ha sido narrado, precisamente, a través de la data de cientos o miles de años en varias de sus piezas. De modo que esta *tradición* se determina por una magnitud temporal que condensa la espesura de una insondable e ininteligible cantidad de acontecimientos que se nos es dado a preservar, traspasando simbólicamente (y paradójicamente) ese tiempo vivido en objetos que han superado ese mismo tiempo que les dio *origen y sentido*.²⁷⁵ Es por ello que a pesar de que en la mayoría de los casos consideremos que estamos por sobre esos acontecimientos y no tramados por éstos, pues la posición de guardián del pasado es la de un vigilante y a la vez testigo pasivo, de igual manera acatamos la imposición de la *tradición*; la cual consiste en propiciar la trascendencia de un tiempo remoto objetivable, transándolo con el tiempo presente implicado en ese tiempo histórico. Sergio Rojas, a propósito de la aporía del presente de los sujetos, escribe:

Que el presente no sea algo real no significa que sólo sea real el pasado, sino más bien que el presente es una *función* del pasado en cuanto es reconocido como histórico por un sujeto.²⁷⁶

Sergio Rojas analiza el tiempo histórico desde el método iconológico que propone Erwin Panofsky, ciñéndose al ámbito de una historicidad artística que, desde la Modernidad, fundamenta su existencia en la potencia de la *autonomía* que el objeto artístico reclama para sí bajo la figura de un *autor individual*. Ahora bien, Rojas repara en aquella precisa reflexión de Panofsky, sobre que «el hombre es el único animal que deja testimonios o huellas detrás de él, pues es el único cuyas producciones *evocan en la mente* una idea distinta de su existencia

²⁷³ Citado en: DE WAAL, EDMUND. *Op. Cit.*, p. 24.

²⁷⁴ *Ibid.* pp. 82 – 83.

²⁷⁵ ROJAS, SERGIO. Panofsky y las huellas del tiempo histórico. *En: El arte agotado. Op. Cit.*, p.172.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 173.

material»²⁷⁷. De acuerdo a esa idea, a Rojas le permite establecer que el pasado adscrito a los objetos que son huellas de un tiempo extinto, significa que el tiempo ya acaecido “corresponde en sentido estricto a otro tiempo”, bajo la premisa que toda huella refiere al *mundo* que la contiene, no sólo materialmente, sino que significativamente bajo las condiciones de los hábitos culturales que las hicieron posibles. Así, la *tradición* entraña un tiempo y un mundo diferente y ajeno que reclama de nosotros para existir, para que en nuestro tiempo y mundo se pueda mantener (ojalá inmutable) una “dimensión del tiempo que no está sujeta a la caducidad”²⁷⁸; vale decir, en un acto de apropiación, volver la dimensión temporal “extemporánea”, al concebirla como una *representación* genérica de un tiempo no supeditado a época alguna²⁷⁹:

El trabajo del artista del siglo XX estuvo animado por una poderosa voluntad crítica de *no dejarse hablar por una época*, y la negatividad crítica que se desarrolló con las primeras vanguardias dejó una impronta de la que el arte actual es todavía heredero.²⁸⁰

Algunos trabajos cerámicos de Nicole Cherubini o Grayson Perry, en los cuales consignan la reminiscencia morfológica de las vasijas milenarias, para que en su tratamiento decorativo se perciba una postura de ácida crítica, cargada de signos iconoclastas que rompan con la veneración a esas antiguas e hieráticas inscripciones inherentes al historiográfico objeto cerámico, abordan claramente la cuestión de la tradición cerámica bajo la perspectiva de un devenir ruinoso y una superposición de formas culturales en pugna. De modo similar, esta última noción temporal de tiempos culturales en conflicto con la percepción y la representatividad de los mundos que los contienen, la interpelan los objetos hibridados de Brendan Lee Satish Tang y Matias Liimatainen, donde los diseños de éstos remiten a un cruce entre un pasado y un futuro enfrentados por la interculturalidad a la que ambas designaciones deban responder, bajo la representación de un pasado desvaneciéndose en su propio devenir, y la proyección futurista que lo desplaza y lo relega, al reinterpretar ese pasado desde la urgencia del imperativo de una renovación y un mejoramiento sucesivo. De manera más radical, las operaciones visuales de Ai Weiwei –la ya mencionada destrucción del jarrón de la dinastía Han– y las obras donde pinta el logotipo de Coca-Cola en diversas vasijas milenarias desde 1994, así como también su obra *Colored Vases* (2007–10), en la cual sumergió antiguos jarrones de arcilla en cubos de pintura industrial y luego los dejó secar lentamente, se sustentan en profanar un tiempo histórico, al inscribir en los objetos cerámicos, con una materialidad inapropiada a esa tradición encapsulada, la iconografía de los modos y las formas de producción de un capitalismo que occidentalizaba la historia China.

²⁷⁷ Ibid., p. 175.

²⁷⁸ Ibid., pp. 175–176.

²⁷⁹ Sergio Rojas postula: “El arte no es la puesta en obra del objeto, sino de la autoconsciente representación del objeto: de aquí entonces su autonomía en relación a los intereses que tienen a las cosas como fin y a la representación como medio.” *Op. Cit.*, p. 183.

²⁸⁰ Ibid., p. 186.



Fig. 88. Nicole Cherubini, *Baby Blue*, 2009



Fig. 89. Grayson Perry, *Golden Ghost*, 2001.



Fig. 90. Lee Satish Tang, *Brendan, Manga Ormolu Ver. 5.0-k*, 2011.

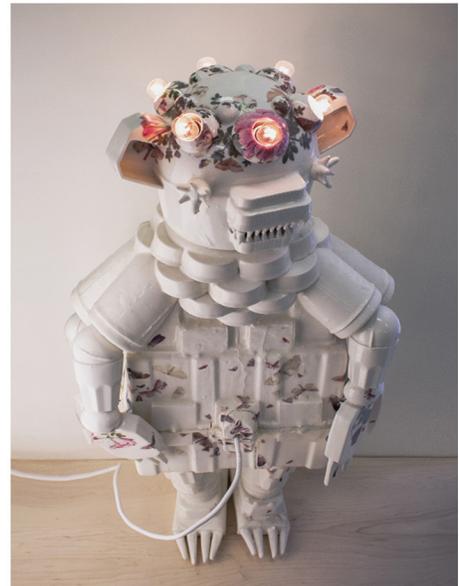


Fig. 91. Matias Liimatainen, *Rose Bear*, 2012.



Fig. 92. Ai Weiwei, *Han Dynasty Urn with Coca-Cola Logo*, 1994.



Fig. 93. Ai Weiwei, *Colored Vases*, 2007-2010

Mirado así, la noción temporal que Ai Weiwei hace patente, se articula bajo la conciencia de que esta idea opera sobre una densidad temporal cada vez más ligera (líquida según Zygmunt Bauman), la cual está en conflicto con la capacidad que tiene la percepción subjetiva de alcanzar la veloz aceleración con la que se experimentan todos los acontecimientos contemporáneos, bajo un sistema económico sustentado en el consumo desechable, el cual reconfigura las subjetividades con que los individuos conciben fugazmente sus propios mundos.

Este largo preámbulo de referencias cerámicas, explican, hasta cierto punto, mi interés en la disciplina, pues como expuse en varios fragmentos de este escrito, *lo cerámico* lo vincularía a ciertos modos de habitar rural o provincianos, los cuales comparten (ya no tanto) una concepción temporal de un ritmo lento y pausado de sus actividades cotidianas, las cuales son (eran) condicionadas por los ritmos cíclicos de la producción agrícola y las condiciones climáticas de aquellos territorios que no han dominado del todo sus ambientes naturales.

De acuerdo a estas nuevas reflexiones, la *caducidad material* presente en la *ruinificación* que le atribuía a los trabajos con los escombros de ladrillo y a las tazas de adobe, ahora estaría redefinida por el aspecto temporal implicado en éstas, y por significar las *huellas* de la obsolescencia del mundo del que procedían. Cuestión que propicia la posibilidad de contemplación y transcripción de la memoria que permite el lento ritmo de los procedimientos cerámicos. De modo que una especie de devenir melancólico y nostálgico acontecería en cada una de las propuestas que conforman la serie *Obsolescencia programada*:

Únicamente las ruinas, debido a que tienen la forma de un recuerdo, permiten escapar a esta decepción: no son el recuerdo de nadie, pero se ofrecen a quien las recorre como un pasado que hubiera sido perdido de vista, que hubiera quedado olvidado, y que no obstante fuera aún capaz de decirle algo. Un pasado al que el observador sobrevive.²⁸¹

Determinar la Cerámica bajo la definición de un lugar de pensamiento reflexivo, requiere reconsiderar esa posición crítica bajo los parámetros de una reflexividad autocrítica de sus procedimientos temporales. Por lo que considerar en la cerámica *un ritmo temporal* propio, con el cual el individuo ceramista rememora, compone y corporiza sus ritualidades cotidianas, constituye un ser profundamente implicado (no desplazado) en su ámbito lingüístico.

Los procesos cerámicos tienen un *ritmo* lento, un régimen temporal que imponen las leyes físicas y químicas de sus materiales, de sus composiciones y de sus tratamientos productivos. La preparación de la arcilla y su manipulación requieren de una humectación óptima, dada por la cantidad de agua usada en la mezcla y por el tiempo de secado necesario. Una pasta cerámica demasiado húmeda no facilita la estructuración de una pieza modelada y cuando su tiempo de secado ha sido excesivo, la pieza no es maleable y se vuelve quebradiza. Asimismo, dos piezas modeladas que no tengan la misma cantidad de humectación son difíciles de unir; se debe esperar el momento preciso para que ambas tengan la misma consistencia y frescura. Algo similar ocurre en el proceso de secado de los objetos antes de su cocción; éste debe hacerse a un ritmo pausado para resguardar que se haga de manera homogénea,

²⁸¹ AUGÉ, MARC. *El tiempo en ruinas. Op. Cit.*, p. 88.

pues el secado rápido produce agrietamiento por diferencias de humedad en su superficie, uniones o lados; y una pieza moldeada o esculpida que no ha esperado lo suficiente para que logre un secado pleno, dentro del horno puede trisarse parcial o completamente. Los distintos tipos de cerámica obtenidos a partir del punto de fusión de sus partículas, dependiendo de la cantidad de fundentes presentes en el barro y la temperatura²⁸² a la que ocurre la acción física, están sujetos a un ritmo suave, gradual y sostenido. Igualmente, el enfriamiento de las piezas cerámicas cocidas no debe ser apresurado²⁸³, pues produce fisuras materiales, resquebrajaduras o un craquelado no deseado en los esmaltes.

A su vez, el procedimiento cerámico no admite intermitencias, dispersiones temporales en su relación productiva. El *ritmo* cerámico provoca una cadencia corporal: cualquier impaciencia constructiva, cualquier acción a destiempo, cualquier discontinuidad y desatención, cualquier discordancia por una aceleración o ralentización inadecuada, por una precipitación o exceso de reposo de la ocurrencia material, dificulta el sigiloso ciclo de intercambio objeto-sujeto al que la Cerámica dispone. El apresuramiento es la pérdida del compás, la tardanza es su desvinculación, su pérdida de profundidad y sentido. La Cerámica se despliega en un pacto temporal donde el individuo se vincula estrechamente con el acontecimiento material. Entrar en la temporalidad cerámica conlleva adoptar su rítmica templada y contemplativa. La existencia cerámica, en tanto fenómeno creativo, constructivo y expresivo, ocurre con lentitud, y sus ritmos y esperas permiten que se contemple detenidamente.

Byung-Chul Han en *El aroma del tiempo* escribe:

El «goce inmediato» no da lugar a lo bello, puesto que la belleza de una cosa se manifiesta «mucho después», a la luz de otra, por la significatividad de una reminiscencia. Lo bello responde a la duración, a una síntesis contemplativa. Lo bello no es el resplandor o la atracción fugaz, sino una persistencia, una fosforescencia de las cosas. La temporalidad de lo bello es muy distinta de la del «desfile cinematográfico de las cosas». La época de las prisas, su sucesión «cinematográfica» de presentes puntuales, no tiene ningún acceso a lo bello o lo verdadero. Sólo cuando uno se detiene a contemplar, desde el recogimiento estético, las cosas revelan su belleza, su esencia aromática. Se compone de sedimentos temporales que fosforecen».²⁸⁴

Lo cerámico es una experiencia significativamente temporal, cuya finalidad es la prolongación de una resistencia material. Es decir, los objetos cerámicos, como la mayoría de los objetos artísticos, están hechos para la trascendencia temporal, con la diferencia que su perpetuación, por su extrema fragilidad, está en constante tensión e incertidumbre. Esto último quiere hacer notar que, si *lo cerámico* opera desde un énfasis material, es porque allí cifra

²⁸² Según el investigador Jorge Fernández Chiti, en cerámica se clasifican cuatro niveles de cocción: muy baja temperatura, bajo los 950° Celsius; baja temperatura, entre los 950° y 1080° Celsius; mediana temperatura entre 1080° y 1140° Celsius; y la alta temperatura, entre los 1150° y 1300° Celsius. Fernández Chiti, Jorge, *Diccionario de cerámica, tomo I. Op. Cit.*

²⁸³ Se exceptúa la técnica del Rakú, que consiste en provocar un shock térmico en las piezas cerámicas, al sacarlas incandescentes del horno, a unos 900° Celsius aproximadamente, para meterlas en recipientes con aserrín, para que el acabado y el decorado de sus superficie se torne azaroso y provoque irisaciones en los óxidos aplicados.

²⁸⁴ HAN, BYUNG-CHUL, *EL AROMA DEL TIEMPO*. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse. Barcelona: Herder Editorial S.A., 2015. p. 75.

la contraposición a la caducidad del mundo inaprehensible del que será en otro tiempo sólo huellas. De este modo, el objeto cerámico tiene disposición de reliquia, de vestigio aurático, de sacra permanencia material, que conserva en sí la latencia de una *epifanía original* del acontecimiento único de su creación, en cuya manifiesta aspiración de supervivencia surge el “deseo de testimonio, recuerdo, nostalgia y evasión”, pues su función es *significar tiempo*, como expresaría Baudrillard.²⁸⁵

Aquí se haría presente el tercer punto a tratar sobre la temporalidad, y es el concepto de la aceleración del tiempo bajo la cual se define empíricamente la contemporaneidad. Otra de las tesis de Sergio Rojas en *El arte agotado*, es que tanto la aceleración como la muerte se vinculan estrechamente al agotamiento histórico que los individuos perceptivamente padecemos desde la Modernidad en adelante. Rojas repara que los “periodos de estabilidad o vigencia de nuestros referentes de comprensión del mundo son cada vez más breves.”²⁸⁶ Esta incompreensión de nuestro acontecer estaría dada por “una anulación del sentido narrativo del devenir, y la reiterada remisión de la temporalidad a procesos técnicos que poco o nada tienen que ver con una concepción teleológica –cristiana o ilustrada– de la historia”²⁸⁷. Bajo ese panorama, la lentitud que dispone el ritmo cerámico asentaría una firme resistencia, un resguardo al espejismo acrónico de la acelerada vida contemporánea, ya que como establece Byung-Chul Han, en los momentos de ocio (producidos por la espera necesaria del *quehacer* ceramista), “[e]l trabajo cobra sentido a partir de la contemplación”, pues “el demorarse requiere una recolección de sentido”.²⁸⁸ Así, en el devenir de *lo cerámico*, existe la potencia de que todo aquello entendido como desfase o falta de actividad efectiva en un tiempo determinado por la urgencia productiva del capitalismo, sean comprendidas como la instancia donde ese tiempo puesto en crisis acumula sustancia y espesura, recomponiendo la fragmentación de la densidad del mundo que el individuo intenta tramar contemplativamente.

Ahora bien, la cuestión temporal tensiona mi relación con la Cerámica, pues mi posición está circunscrita a una condición efímera de *lo cerámico* y no en su trascendencia material, en tanto que lo transitorio es el eje referencial de mis experiencias personales, el cual está en contradicción con la necesidad o anhelo de construcción o reconstrucción de una morada duradera (imaginaria y objetual) a través de la Cerámica. Así, la tendencia *ruinosa* de mi *quehacer* artístico sería para expresar la consecuencia de aquella aceleración temporal, al evocar la descomposición de los acontecimientos que alguna vez fueron cifrados en los objetos, pues tal como manifiesta Sergio Rojas:

Hay en el concepto de aceleración algo impresentable; lo reconocemos en la idea misma de un tiempo que se acelera, en la medida en que ello retira el tiempo desde los objetos y acontecimientos a los que servía como marco de referencia.²⁸⁹

²⁸⁵ BAUDRILLARD, JEAN. *El sistema de los objetos*. Op. Cit., p. 60.

²⁸⁶ ROJAS, SERGIO. *El arte agotado*. Op. Cit., p. 9.

²⁸⁷ Ibid., p. 99.

²⁸⁸ HAN, BYUNG-CHUL, *El aroma del tiempo*. Op. Cit., p. 127.

²⁸⁹ ROJAS, SERGIO. *El arte agotado*. Op. Cit., p. 109.

Mis relatos artísticos fraguan sus impulsos y percepciones desde un pasado y hacia un futuro en estado de obsolescencia, y enuncian aquella sustracción del contenido del mundo donde poder remitir los objetos y los acontecimientos, incluso dónde domiciliar sus recuerdos, pues mis trabajos acontecerían en ese “tiempo desterritorializado” que habita el sujeto individual contemporáneo, desbordado por la impotencia subjetiva de comprender tal magnitud de “el desarrollo de un potencial inédito de transformar la realidad”²⁹⁰. Así, la serie *Obsolescencia programada* responde con ese mismo énfasis hermético y subjetivo, y se torna ambigua por su naturaleza de fugaz permanencia, en su índole de pérdidas siempre presentes, por lo que la derivación de discrepar las expectativas de lo que se entiende por Cerámica, y por ende, transitar sus límites disciplinares para tomar distancia y ahondar en la dialéctica de una ruptura de cánones ceramistas, está dada por la emergencia de restituirle su potencial lingüístico, y encontrar en aquello obsoleto el lugar donde volver a referir la dimensión humana de la relación con los objetos y sus acontecimientos.

Quizás a raíz de esa reflexión sobre lo temporal, en tanto se presenta como instante o demoroso acontecer, miraba con cierta sensación *ominosa* los fósforos quemados que se iban acumulando cada vez que con ellos encendía la cocina. Los fósforos quemados activaban el recuerdo de que mi relación con el fuego siempre había sido cercana y familiar, pues en la casa de adobe, la principal fuente de energía era una chimenea donde se quemaba la leña y el carbón. Una vez que el fuego se había transformado en incandescentes brasas, éstas se acarreaman a distintos braseros que servían de cocina o estufillas en las épocas de frío. Para conservar el calor, era necesario mantener encendida esa chimenea, por lo que el fuego debía avivarse constantemente, retirando la ceniza y volviendo a meter nuevos trozos de leña. Así, el funcionamiento de la casa dependía del manejo del fuego, de la capacidad de extender lo más que se pudiese el instante de la llama de ese fósforo que, en un principio, se acercaba al montón de astillas secas. Fueron muchas las veces que encendí el fuego, que me senté frente a él, bajo el cielo de aquella cocina que tenía una gran costra de hollín petrificado, por donde se filtraba un pequeño haz de luz que mostraba azulosas las partículas de polvo suspendidas, y me quedaba quieto en ese lugar donde contemplaba que el fuego existía en una sucesión de instantes abstraídos a su finitud:

Sentados frente al fuego que envejece
 miro su rostro sin decir palabra.
 Miro el jarro de greda dónde aún queda vino,
 miro nuestras sombras movidas por las llamas.²⁹¹

(Sentados frente al fuego, Jorge Teillier)

²⁹⁰ Ibid., p. 108.

²⁹¹ UNIVERSIDAD DE CHILE. (s.f.) . TEILLIER, JORGE. Sentados frente al fuego. *Para Ángeles y Gorriónes, 1956*. [en línea] <<http://www.uchile.cl/cultura/teillier/antologia/angelesygorriones/6.html>> [Consulta: 2 septiembre 2018].

Hogar etimológicamente deriva del latín hispánico “focaris” y a su vez está compuesto del latín “focus” que quiere decir hoguera. “Hogar” con el tiempo designó el lugar de la casa donde se preparaba el fuego, que luego, por extensión de su uso, vino a denominar la casa misma o a la familia que habita en ella. Así fuego, casa (domicilio) y familia comparten un nodo etimológico. Mientras pensaba el trabajo del marco de adobe y las réplicas de la caja de cartón, la bolsa de plástico y la antigua panera sobre la mesa, en ese análisis de materiales y objetos cotidianos con los cuales trabajar, había quedado latente la imagen de un oxidado tarro de café que contenía los fósforos quemados que mi abuela almacenaba luego de encender con éstos la cocina.



Fig. 94. Registro de tarro donde se acumulan los fósforos quemados, 2015.

Aquella práctica incomprensible era igualmente común en la casa de adobe, en la cual muchas veces, además de los tarros vacíos de café para acumularlos, se usaban envases plásticos que habían contenido mantequilla u otros alimentos. Esta misma costumbre de conservar por un tiempo los fósforos quemados, también era frecuente en la casa de una hermana de mi madre, así como en otras casas que había habitado o visitado. No es clara la razón por la cual ese extraño impulso de mantener el fósforo quemado también estaba arraigado en mí, pues cada vez que encontraba unos cuantos fósforos quemados esparcidos en la cocina, sentía una absurda sensación de desprendimiento al botarlos a la basura. Si reparo en lo enigmático que había en el acto de almacenar por un tiempo los fósforos quemados, es porque esta acción nunca se rigió por ningún motivo productivo, ya que estos fósforos

usados muy raramente eran reutilizados para volver a encender la cocina; y una vez que el contenedor donde se guardaban se llenaba casi por completo, se arrojaban a la basura, como si en aquel momento hubiese concluido un ciclo temporal, donde cada instante representado en un fósforo quemado hubiese encarnado un acontecimiento medido en una unidad de tiempo incuantificable, insondable, que había que dejar atrás.

El instante es, en este sentido, una unidad que está fuera del tiempo, una especie de abstracción para pensar el grado cero de subjetividad; más aun, podría decirse que la conciencia sumergida en el instante (en que no tendría por objeto otra cosa que su propia finitud) es ella misma una abstracción, pues la alineación extática que la caracteriza está constituida por la reflexividad que niega, y hasta la gravedad de la realidad se ha ausentado en aquella concentración puntual de un sujeto que avanza al límite de sus posibilidades.²⁹²

Bajo esa reflexión del instante de Sergio Rojas, por más de tres años he estado recolectando los fósforos quemados al encender la cocina: los fósforos que ha ocupado mi abuela materna, una hermana de mi madre y yo mismo. Durante mucho tiempo no supe qué hacer con ellos, sólo los acumulaba en bolsas plásticas o dentro de sus mismas cajas vacías. El acto de encender el fuego para comer y el gesto de contemplación que me producía ver extinguirse la llama del fósforo, sobrepasaban cualquier idea de representación, y no podía establecer más que vagas y simples asociaciones con la Cerámica, al no poder condensar ningún pensamiento expresivo del estado melancólico que me remontaba al hogar y a la infancia perdida cada vez que repetía el gesto cotidiano de encender un fósforo.

En *La llama de una vela*, Gaston Bachelard escribe:

La llama nos convoca a ver por primera vez: tenemos mil recuerdos de ella, soñamos en ella toda la personalidad de una remota memoria y sin embargo soñamos en ella como todo el mundo, nos recordamos como todo el mundo se recuerda — mientras, según una de las leyes más constantes del sueño ante la llama, el soñador vive en un pasado que ya no es únicamente el suyo, en el pasado de los primeros fuegos del mundo.²⁹³

La expresión estética de recolectar por años los fósforos quemados en un aparente sinsentido (*estética de la individualidad* según Sergio Rojas), debía corresponder a esa posibilidad de generar un arraigo desde las nociones de la relación cerámica con los objetos. Esa vinculación cerámica la encontraba en la dimensión temporal, en tanto que en los fósforos quemados como en los objetos cerámicos se establecía la conjugación de lo efímero y lo trascendente, la ambivalencia de lo finito y lo perdurable. Nuevamente apelaba a un acto transcriptor de sublimación de la cotidianidad y me daba a la tarea de experimentar la particularidad del lenguaje ritual cerámico. De esta manera, la relación de ese anclaje estaba en función de *lo cerámico* como contenedor, como objeto que reemplazaba la caja de papel por cajas hechas de porcelana, lo que implicaba que construirlas una por una demoraría, al igual que tardaba acumular los fósforos quemados.

²⁹² ROJAS, SERGIO. *El arte agotado*. Op. Cit., p. 100.

²⁹³ BACHELARD, GASTÓN. *La llama de una vela*. Caracas: Monte Ávila Editores S.A., 1975. p. 11.

Demorosamente²⁹⁴ construí varios moldes de yeso para replicar una gran cantidad de pequeñas cajas de fósforos en porcelana. Debí adaptar la imaginación a la condición material de la porcelana, a su extrema delicadeza y proyectar su cualidad corpórea a cada etapa del proceso constructivo. Debí planificar un vacío en el yeso mayor al de una caja normal, pues a los 1250° Celsius a los que ocurrían cada uno de los contenedores de porcelana, éstos reducirían su tamaño volumétrico en un 10% aproximadamente. Debí acostumbrarme a determinar la cantidad necesaria de porcelana líquida con la cual se llenarían los moldes y a estimar el momento preciso en que era necesario vaciarlos para que sólo las paredes de la matriz de yeso conservaran la forma de las cajas.



Fig. 95. Registro de proceso de trabajo de *Obsolescencia programada VI*, 2018

²⁹⁴ Byung-Chul Han escribe: "El tiempo comienza a tener aroma cuando adquiere una duración, cuando cobra una tensión narrativa o una tensión profunda, cuando gana en profundidad y amplitud, en espacio. El tiempo pierde el aroma cuando se despoja de cualquier estructura de sentido, de profundidad, cuando se atomiza o se aplanan, se enflaquece o se acorta. Si se desprende totalmente del anclaje que le hace de sostén y de guía, queda abandonado. En cuanto pierde su soporte, se precipita. La aceleración de la que tanto se habla hoy en día no es un proceso primario que acaba comportando distintos cambios en el mundo de la vida, sino un síntoma, un proceso secundario, es decir, una consecuencia de un tiempo que se ha quedado sin sostén, atomizado, sin ningún tipo de gravitación que lo rijan. El tiempo se precipita, se agolpa para equilibrar una falta de Ser esencial, aunque no lo consigue, porque la aceleración por sí misma no proporciona ningún sostén. Sólo hace que la falta de Ser resulte incluso más penetrante." HAN, BYUNG-CHUL. *El aroma del tiempo*. Op. Cit., p. 38.

Tuve que aprender a esperar que el yeso absorbiera la humedad de la porcelana para que pudiera desprender las cajas de su vaciado. Debí adaptar la movilidad y la presión de mis manos para manipular esos pequeños objetos en su alta fragilidad; tuve que concentrar mi corporalidad en esas cajas cuando lijaba sus superficies o cuando con herramientas repasaba sus contornos. Me dispuse pacientemente a ellas cuando las montaba sobre las palmetas refractarias en el horno, o cuando retiraba las piezas ya cocidas.



Fig. 96. Registro de toma aérea del boceto de la disposición sobre los mesones de latón del Taller de Cerámica de las cajas de porcelana cocidas a 1250° Celcius, 2018.

Decidí que sólo era necesario replicar la bandeja de la caja de fósforos, pues lo importante era que el fósforo quemado mostrase su forma y se apreciase el gran número de ellos. Después de muchos cuestionamientos, la cantidad de cajas debía fijarse acorde a una correlación lógica a lo experimentado con ellos. Así, su medida debía ser temporal antes que espacial. Si bien, en un principio me preocupaba cuál sería la extensión métrica que podría conseguir con cien, quinientas, mil o dos mil cajas, asimilarlo a su imagen de temporalidad, a su condición diaria, derivó en que 365 cajas lograban dar a entender un período de recolección, cuestión que a su vez se vinculaba a mi experiencia de niñez con los anacrónicos calendarios fantaseados en mi casa natal de adobe.

Si bien aquella determinación cronológica no tenía el rigor de las operaciones con las que On Kawara registraba meticulosamente el paso del tiempo a través de sus acciones diarias, las cajas de porcelana con los fósforos quemados coincidían en reparar en la dimensión existencial de la sucesiva finitud de la cotidianidad, proyectada en un devenir llamado a contener el registro de su fugacidad. De modo que con el trabajo *Obsolescencia programada VI*, en su noción temporal, retornaba a la ceremonia de cifrar su práctica en una presencia ya ausente, tal como sucedía en las fotografías estenopeicas, en la *ruina* con los escombros y en los adobes, en la memoria con las tazas, los platos y las piedras, en el hermético olvido con las cajas de cartón, las bolsas plásticas y la panera sobre la mesa. De ese modo, la serie *Obsolescencia programada* se concatena y engrana en su disposición de ejercicio testimonial, no por el *yo* de un individuo singularizado, sino por las acciones y las prácticas de un *individuo temporalizado*, común y afín a otros en su lenguaje sobre lo perecedero.

Epílogo

En la actualidad, cualquier discurso sobre la experiencia debe partir de la constatación de que ya no es algo realizable. Pues así como fue privado de su biografía, al hombre contemporáneo se le ha expropiado su experiencia: más bien la incapacidad de tener y transmitir experiencias quizás sea uno de los pocos datos ciertos de que dispone sobre sí mismo.

Infancia e historia, Giorgio Agamben

El lugar de pensamiento de la Cerámica, es el lugar de su experiencia. Esta tautología, por un lado, implica el deseo de constituir en experiencia los cotidianos acontecimientos dedicados a su práctica, y por otro, no menos ambiciosa, es la paradójica voluntad de subvertir la aporía del Arte en curso, ensimismado en el lugar incierto de su autorreferencial subjetividad. Hay en aquel planteamiento una dificultad inherente a la dimensión individual de cualquier disciplina que aspira o que es impulsada a un alcance globalizado de sus manifestaciones, por lo que la constitución del mundo cerámico, asimilable a la codificación y decodificación heterogénea del mundo global del Arte contemporáneo, está condicionada por el enfrentamiento de sus singularidades, de sus prácticas y de sus modos lingüísticos, con un sistema institucionalizado bajo las estructuras capitalistas que lo sostienen como entidades rentables y sustentables en el tiempo, las cuales condensan toda la experiencia artística bajo las dinámicas de un evento adaptado a las condiciones de una ductilidad de múltiple integración y dinamismo para satisfacer el consumo masivo. Vale decir, la idea del bautismo de Artista visual para dejar atrás la procedencia disciplinar y conferir la credencial de *demiurgo globalizado*, no tendría otro fin que permitir ingresar, eventualmente, al circuito del Arte contemporáneo que ha consensuado un mundo cada vez más heterogéneo en sus estrategias *instalativas* y sus problemáticas representacionales y expositivas.

Pero, como bien plantea Augé:

La dificultad se redobla a causa de la heterogeneidad de los mundos: la dimensión individual (que constituye en sí misma un mundo en la medida en que la referencia al individuo está en la base del conjunto de los mensajes políticos, económicos de la contemporaneidad y, en mayor medida, de los mensajes de los medios) y los mundos sociales penetrados y estructurados por esa dimensión no son homogéneos. Los valores de un mundo (como el de la empresa) pueden funcionar en otros mundos (los del deporte y la medicina, por ejemplo). Inversamente, todos aquellos que pertenecen a un mismo mundo no comparten necesariamente los mismos valores: sólo pertenecen a un mismo mundo de manera relativa a ciertos aspectos

(ni el mundo obrero, ni el mundo campesino, ni el mundo artístico son homogéneos).²⁹⁵

Así, el imperativo de legitimación artística contemporánea infiltra los contenidos de cualquiera de sus prácticas, haciendo semejantes y uniformes las relaciones que identifican la particularidad estética que se pretende validar y hacer circular, cuyas formas de manifestación son, en definitiva, las que determinan los lugares a los cuales se cree pertenecer:

El lugar se definirá como lugar de identidad (en el sentido de que cierto número de individuos pueden reconocerse en él y definirse en virtud de él), de relación (en el sentido de que cierto número de individuos, siempre los mismos, pueden entender en él la relación que los une unos a otros) y de historia (en el sentido de que los ocupantes del lugar pueden encontrar en él los diversos trazos de antiguos edificios y establecimientos, el signo de una filiación). De manera que el lugar es triplemente simbólico (en el sentido en que el símbolo establece una relación de complementariedad entre dos seres o dos realidades): el lugar simboliza la relación de cada uno de sus ocupantes consigo mismo, con los demás ocupantes y con su historia común.²⁹⁶

De esta manera, determinar o conservar la propia nominación del lugar de arraigo es un acto de resiliencia para constituir una identidad que es constantemente reconfigurada por la mercadotecnia mundial de Arte, con la cual justifica, bajo sus criterios de funcionalidad de importancia social, la legitimación que hace posible al artista. Esto último, claramente entra en el paradigma de abstraerse del mercado, según Robert Fleck:

Muchos artistas buscaron abolir el arte sin abolirse como artistas, o a la inversa. De estas dos variaciones resulta una expansión oculta, camuflada. Un artista que aboliese el arte sin abolirse como artista declararía el arte como lo universal absoluto: la sola existencia del artista en el mundo convierte al mundo en arte. Y a la inversa, algunos buscan abolir a los artistas, pero no al arte, y así convierten a toda persona en artista.²⁹⁷

Ahora bien, después de la ardua labor del escrito de esta Memoria, del largo tiempo dedicado a las reflexiones acerca de la Cerámica, y a la elaboración de los trabajos que conforman la sustancia para su desarrollo crítico, por lo planteado anteriormente, aún creo insuficientes mis fundamentos para poder definir una respuesta categórica a la pregunta de por qué ocupar el lugar de *lo cerámico*, o más exactamente, poder plantear que el Arte mismo puede ser un lugar para establecer una *filiación* sin ser transfigurado por las relaciones del poder geopolítico inmanente a su despliegue, de acuerdo a los planteamientos propuestos por Fleck.

Asimismo, otra de las razones de la incertidumbre de reconocerse ceramista con absoluta propiedad, está en el aspecto subjetivo de mi percepción cerámica, la cual tiende

²⁹⁵ AUGÉ, MARC. *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Op. Cit., p. 125.

²⁹⁶ Ibid., p. 147.

²⁹⁷ FLECK, ROBERT. *El sistema del arte en el siglo XXI. Museos, artistas, coleccionistas, galeristas*. Buenos Aires: Mardulce, 2014. p. 73.

a concebir aquel lugar (y cualquier otro) desde un carácter dialéctico de arraigo y destierro, de idas y regresos, por lo que la *estancia* Cerámica que expongo en esta Memoria, pone en entredicho su propio ámbito de existencia, y no pretende ser en sí misma la conclusión definitiva a los cuestionamientos ampliamente tratados.

Es decir, el canon cerámico de sus materialidades, procedimientos y resultados objetuales, constitutivo del lugar de pensamiento de la Cerámica, es también el espacio lingüístico de su constante ejecución, por lo que, tal como sostiene Agamben, “[u]n planteamiento riguroso del problema de la experiencia debe entonces toparse fatalmente con el problema del lenguaje.” La inmanencia a un lenguaje que trasciende –y a su vez transgrede– el lugar de los acontecimientos que le dan origen, pues «es en el lenguaje donde el sujeto tiene su origen y su lugar propio, y que sólo en el lenguaje y a través del lenguaje es posible configurar la apercepción trascendental como un “yo pienso”», impulsa a sostener que el lugar de pensamiento de la Cerámica se sitúa referencialmente.

En consecuencia, si ciertos agentes con poder –pero sin espesor crítico–, consideran que cualquier lenguaje disciplinar implica una débil posición que hay que abolir, es porque propugnan la repercusión de las prácticas artísticas únicamente en sus rendimientos operacionales, adscritos a una especie de dialecto que ha transado y constreñido los modos artísticos disciplinares por un eficaz ámbito *disciplinar del relato* global que coapta para sí, para su consumo, cualquier experiencia.

George Steiner, en su libro *La poesía del pensamiento*, ontológicamente pregunta:

¿Qué tumultos, qué celebraciones, pero también reveses de la conciencia acompañaron sin duda al descubrimiento, absolutamente inquietante, de que el lenguaje puede decir *cualquier cosa*, pero nunca agota la integridad existencial de su referencia?²⁹⁸

De modo que, si el lugar como tal existe en tanto reflexividad entre experiencia y lenguaje, como articulación y pronunciación del pensamiento –en la aceptación de que “[l]os límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo”, según una de las observaciones de Wittgenstein²⁹⁹–, el trabajo material y crítico de una práctica disciplinar, serían, remitidos a esta Memoria, los puntos de referencia para circunscribir mi *procedencia relativa* al procedimiento de *lo cerámico*, y poder asentar, en su habitabilidad, el apego a sus modos fenomenológicos de producción, pues podría allí, en el lugar de pensamiento de la Cerámica, incorporar el lugar de mi propia dimensión de individuo.

²⁹⁸ STEINER, GEORGE. *La poesía del pensamiento. Del helenismo a Celan*. Madrid: Ediciones Siruela S.A., 2012. pp. 42-43.

²⁹⁹ Wittgenstein respecto a que “*Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo*” (Tractatus, 5.6), concluye lo siguiente: “*Lo que no podemos pensar no lo podemos pensar; así pues, tampoco podemos decir lo que no podemos pensar.*” (Tractatus, 5.61). WITTGENSTEIN, LUDWIG. *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid: Alianza Editorial, 2010. p. 111.

Bibliografía

- A. SILBERMANN "et al". *Sociología del arte*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. 1968. Traducción de Violeta Guyot.
- ACEITUNO, ROBERTO. *Memoria de las cosas*. Santiago: Ediciones Departamento Artes Visuales. Facultad de Artes Universidad de Chile, 2013.
- ACHA, JUAN; COLOMBRES, ADOLFO Y ESCOBAR, TICIO. *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Ediciones Colihue S.R.L., 2004.
- AGAMBEN, GIORGIO. *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. 2011. Traducción de Cristina Sardoy.
- AGAMBEN, GIORGIO. *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos, 2006. Traducción de Tomás Segovia.
- AGAMBEN, GIORGIO. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora S.A., 2007. Traducción de Silvia Mattoni.
- AMPUERO BRITO, GONZALO; PAREDES ROJAS, RAFAEL. *Diaguitas, pueblos del Norte Verde*. 2^{da}. edición. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino, 1991.
- ARENDT, HANNAH. (1958). *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós, 2009. Traducción de Ramón Gil Novales.
- ARFUCH, LEONOR. *Memoria y autobiografía: Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- ARISTÓTELES. (siglo IV a. de C.). *Poética (edición triligüe)*. Barcelona: Editorial Gredos S.A., 2010. Traducción de Valentín García Yebra.
- ART21. 2003. *Gabriel Orozco. Thinking with Clay*. Production still from the "Art in the Twenty-First Century" Season 2 episode, "Loss & Desire," 2003. Segment: Gabriel Orozco.
- AUGÉ, MARC. *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A, 2003. Traducción de Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar.
- AUGÉ, MARC. *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A, 1998. Traducción de Alberto Luis Bixi.
- AUGÉ, MARC (1992). *Los «No lugares» Espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A., 2000. Traducción de Margarita Mizraji.
- BACHELARD, GASTON (1961). *La llama de una vela*. Caracas: Monte Ávila Editores S.A., 1975. Traducción de Hugo Gola.
- BACHELARD, GASTON (1957). *La poética del espacio*. 2^{da} edición en español. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1975. Traducción de Ernestina de Champourcin.
- BACHELARD, GASTON (1948). *La tierra y los ensueños de la voluntad*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1991. Traducción de Beatriz Murillo Rosas.
- BARTHES, ROLAND. *Mitologías*. México D.F.: Siglo XXI editores, s.a. de c. v., 1980. Traducción de Héctor Schmucler.
- BAUDRILLARD, JEAN. (1988). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006. Traducción de Irene Agoff.
- BAUDRILLARD, JEAN. (1968). *El sistema de los objetos*. 18^{va} edición. México: Siglo XXI Editores S.A. 2004. Traducción de Francisco González Aramburu.
- BAUMAN, ZYGMUNT. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004. Traducción de Mirta Rosenberg.
- BAUMAN, ZYGMUNT et al. *Arte, ¿líquido?* Madrid: Ediciones Sequitur, 2007. Traducción de Francisco Ochoa de Michelena.

- BENJAMIN, WALTER. (1936). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Itaca, 2003. Traducción de Bolívar Echeverría.
- BENJAMIN, WALTER. (1934). *El autor como productor*. México: Editorial Itaca, 2004. Traducción de Bolívar Echeverría.
- BENJAMIN, WALTER. El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán. (1918). En: *Obras. Libro I, Vol. 2*. Madrid: Abada Editores, 2006. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz.
- BOIS, YVE-ALAIN; BUCHLOH, BENJAMIN Y FER, BRIONY. *Gabriel Orozco*. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, CONACULTA, 2006.
- BORGES, JORGE LUIS. *Cuentos completos*. Barcelona: Ramdon House Mondadori, S.A., 2012.
- BOURDIEU, PIERRE. *Capital cultural, escuela y espacio social*. 2^{da} edición. México D.F.: Siglo XXI Editores S.A., 1997. Traducción de Isabel Jiménez.
- BOURRIAUD, NICOLAS. (2006). *Estética relacional*. 2^{da} edición. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.
- BRAVO CARREÑO, MAURICIO. La condición biopolítica de la escultura contemporánea chilena. En: MONTES ROJAS, LUIS (editor). *Escultura y Contemporaneidad en Chile. Tradición, Pasaje, Desborde 1985-2000*. Santiago: Ediciones Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 2016.
- BRAVO HERRERA, FERNANDO. (2003-06). *Caso Lozapenco S.A.* Facultad de Economía y negocios de Universidad de Chile.
- BRYMER JONES, KEITH ; CRESWELL BELL, AMBER. *Clay : Contemporary Ceramic Artisans*. London, United Kingdom: Thames & Hudson Ltd, 2017.
- BULHÕES, MARIA AMELIA. *Lo imaginario del Arte: Mitos y ritos en tiempos contemporáneos*. Teoría del Arte, Santiago, v. 11, 2004.
- BÜRGER, PETER. (1974). *Teoría de la Vanguardia*. 3^{ra} edición. Barcelona: Ediciones Península S.A., 2000. Traducción de Jorge García.
- CALDERÓN, EMILIO. *El secreto de la porcelana*. Barcelona: Roca Editorial, 2007.
- CASTILLO ESPINOZA, EDUARDO (Editor). *Artesanos, Artistas, Artífices. La Escuela de Artes Aplicadas de La Universidad de Chile. 1928-1968*. Chile: Ocho Libros Editores, 2010.
- COOPER, EMMANUEL. *Contemporary Ceramics*. London, United Kingdom: Thames & Hudson Ltd, 2009.
- DANTO, ARTHUR. (1997). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 1999. Traducción de Elena Neerman.
- DANTO, ARTHUR C. (1981). *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2002. Traducción de Ángel y Aurora Mollá Román.
- DE WAAL, EDMUND. *El oro blanco. Historia de una obsesión*. Buenos Aires: Seix Barral, 2016. Traducción de Ramón Buenaventura.
- DELANDA, MANUEL. (1997). *Mil años de historia no lineal. Una deconstrucción de la noción occidental del progreso y de la temporalidad*. 2^{da} edición. Barcelona.: Editorial Gedisa, 2017.
- DELEUZE, GILLES; GUATTARI, FÉLIX. (1972). *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1998. Traducción de Francisco Monge.
- DELEUZE, GILLES. (1995). *Deseo y placer*. Barcelona: Alción Editora, 2004. Traducido por Javier Sáez.
- DELEUZE, GILLES. *Conversaciones 1972-1990*. Valencia: Pre-textos, 1995. Traducción de José Luis Pardo.
- DÉOTTE, JEAN-LOUIS. (2007). *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2012. Traducción de Francisca Salas Aguayo.

- DEWEY, JOHN. (1934). *El arte como experiencia*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica S.A., 2008. Traducción Jordi Claramonte.
- DÍAZ, ERWIN. *Poesía Chilena de hoy de Parra a nuestros días*. 11^{va} edición. Santiago: Ediciones Metales Pesados. 2012.
- DUCHAMP, MARCEL (1917). *The Richard Mutte Case*. Blindman, n° 2, mayo, 1917.
- DUCHAMP, MARCEL (1957). *The creative act*. Art News, vol. 56 N° 4, 1957.
- EARLE, JOE. *Contemporary Clay: Japanese Ceramics for the New Century*. Boston, United States: Museum of Fine Arts, Boston, 2005.
- FERNÁNDEZ CHITI, JORGE. *Diccionario de cerámica. Tomo II*. Buenos Aires: Ediciones Condorhuasi, 1985.
- FERNÁNDEZ CHITI, JORGE. *Diccionario de cerámica. Tomo III*. Buenos Aires: Ediciones Condorhuasi, 1985.
- FISHER, ERNST. *La necesidad del arte*. Barcelona: Ediciones 62 S.A., 1967. Traducción de Jordi Solé-Tura.
- FLECK, ROBERT. *El sistema del arte en el siglo XXI. Museos, artistas, coleccionistas, galeristas*. Buenos Aires: Mardulce, 2014. Traducción de María Dimópulos.
- FOUCAULT, MICHEL. (1984). *La historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. 33^{era} edición. México, D. F.: Siglo XXI editores. S. A. de c.v., 2007. Traducción de Ulises Guñazú.
- FREUD, SIGMUND. (1929). *El malestar en la cultura*. Barcelona: Ediciones Folio, S.A., 2007.
- GADAMER, HANS-GEORG. (1977). *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1991. Traducción de Antonio Gómez Ramos.
- GADAMER, HANS-GEORG. (1977). *Los caminos de Heidegger*. Barcelona: Editorial Herder S.A., 2002. Traducción de Angela Ackermann Pilári.
- GALENDE, FEDERICO. *Walter Benjamin y la destrucción*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2009.
- GALLARDO SAINT-JEAN, XIMENA. *Museo de Copias. El Principio Imitativo como Proyecto Modernizador. Chile, Siglos XIX y XX*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado. 2015.
- GARCÍA, EDITH. *Ceramics and the Human Figure*. London, United Kingdom: Bloomsbury Publishing PLC, 2012.
- GIANNINI IÑIGUEZ, HUMBERTO. (2004). *La "reflexión" cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*. Santiago: Ediciones UDP, 2017.
- GIANNINI IÑIGUEZ, HUMBERTO. *El mito de la autenticidad*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1968.
- GOMBRICH, ERNST H. (1936). *Breve historia del mundo*. Madrid: Ediciones Península, 2014. Traducción: José Luis Gil Aristu.
- GOMBRICH, ERNST H. (1950). *La historia del arte*. 6^{ta} edición. Londres: Phaidon Press Limited, 2013. Traducción de Rafael Santos Torroella.
- GRAW, ISABELLE. *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*. Buenos Aires: Mardulce, 2013. Traducción de Cecilia Pavón y Claudio Iglesias.
- HAN, BYUNG-CHUL. *La Salvación de lo bello*. Barcelona: Herder, 2015. Traducción de Alberto Ciria.
- HAN, BYUNG-CHUL. *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder Editorial, S.L. 2012. Traducción de Arantzazu Saratxaga Arregi.
- HAN, BYUNG-CHUL. *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Barcelona: Herder Editorial S.A., 2015. Traducción de Paula Kuffer.

HANE, MIKISO. *Breve historia de Japón*. Madrid: Alianza Editorial, 2003. Traducción de Esther Gómez Parro.

HEIDEGGER, MARTIN. (1969). *El arte y el espacio*. Barcelona: Herder Editorial, S.L., 2009. Traducción de Jesús Adrián Escudero.

HEIDEGGER, MARTIN. La pregunta por la técnica. En: ACEVEDO GUERRA, JORGE (ed.) *Martin Heidegger. Filosofía, ciencia y técnica*. 3^{ra} edición. Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 1997.

HONNETH, AXEL. *Patologías de la razón. Historia y actualidad de la Teoría Crítica*. Buenos Aires: Katz Editores, 2009. Traducido por Griselda Mársico.

HUYSEN, ANDREAS. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. 2006. Traducción de Pablo Gianera.

KANT, IMMANUEL (1790). *Crítica del Juicio*. S.L.U. ESPASA LIBROS, 2013. Traducción de Manuel García Morente.

KANT, IMMANUEL (1764). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2008. Traducción de Dulce Mana Granja Castro.

KRAUSS, ROSALIND. (1979). La escultura en el campo expandido. En: FOSTER, HAL "et al". (1983). *La posmodernidad*. Barcelona: Editorial Kairós, 1985.

KUSPIT, DONALD. *El fin del arte*. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 2006. Traducción de Alfredo Brotons.

LATOUR, BRUNO. (1991). *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007. Traducción de Víctor Goldstein.

LATOUR, BRUNO. *Reensamblar lo social. Una teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial, 2005.

LEFEBVRE, HENRI. (1970). *De lo rural a lo urbano*. 4^{ta} edición. Barcelona: Edicions 62 S.A., 1978. Traducción de Javier González-Pueyo.

LISSMANN, KONRAD PAUL. (1993). *Filosofía del arte moderno*. Barcelona: Heder Editorial, S. L., 2006. Traducción de Alberto Ciria.

LIHN, ENRIQUE. *Poesía reunida*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2018.

LILLEY, CLARE. *Vitamin C: Clay and Ceramic in Contemporary Art*. London: Phaidon Press Ltd, 2017.

LIPCOVICH, PEDRO. 2010. *Actualmente rige un capitalismo social y del deseo*. Diálogos: Maurizio Lazzarato, miembro fundador de la revista multitudes junto al filósofo Toni Negri. Diario Página 12.

MACGREGOR, NEIL. *La historia del mundo en 100 objetos*. Madrid: Debate Editorial, 2012.

MADERUELO, JAVIER. *El Espacio Raptado: Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Madrid: Mondadori, 1990.

MARCHÁN FIZ, SIMÓN. *Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "Postmoderna"*. 6^{ta} Edición. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 1994.

MÁRQUEZ OCHOA, BORIS. *Cerámica en Penco Industria y Sociedad 1888- 1962*. Hualpén: Ediciones del Archivo Histórico de Concepción. 2014.

MÁRQUEZ OCHOA, BORIS. *Las piezas del olvido. Cerámica decorativa en Penco. 1962-1965*. Concepción: Ediciones del Archivo Histórico de Concepción, 2016.

MARX, KARL. (1859). *Contribución a la crítica de la economía política*. México: Siglo XXI de España editores., S. A., 2008. Traducción de Jorge Tula.

- MARX, KARL. (1867). *El Capital. Crítica de la economía política. Libro primero. el proceso de producción del capital. Volumen I.* Madrid: Siglo XXI de España editores., S. A., 2010. Traducción de Pedro Scaron.
- MATTISON, STEVE. *Guía completa del ceramista. Herramientas, materiales y técnicas.* China: Blume, 2017.
- MICHEL DE CERTEAU; LUCE GIARD Y PIERRE MAYOL. *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, Cocinar.* México D.F.: Universidad Iberoamericana, 1999.
- MILLS, MAUREEN. *Surface Design for Ceramics.* Asheville, United States: Lark Books,U.S., 2011.
- MONTIEL ÁLVAREZ, TERESA. *Eugene Atget, el fotógrafo que sólo quería ser documentalista.* IBERIAN. Revista Digital de Historia. Nº 9 Enero/Abril 2014.
- MORRIS, TOM. *New Wave Clay : Ceramic Design, Art and Architecture.* Amsterdam, Netherlands: Frame Publishers BV, 2018.
- MOSQUERA, GERARDO. *Caminar con el Diablo: Textos Sobre Arte, Internacionalización y Culturas.* Madrid: EXIT publicaciones, 2010.
- OYARZÚN ROBLES, PABLO. *Anestésica del Ready-Made.* Santiago: LOM Ediciones, 2000.
- OYARZÚN ROBLES, PABLO. *Razón del éxtasis. Estudios sobre lo sublime. De Pseudo-Longino a Hegel.* Santiago: Editorial Universitaria, 2010.
- PERAN, MARTÍ. 2015. *After landscape, ciudades copiadas.*
- PRESS, GINGKO. *The New age of Ceramics.* Corte Madera, United States: Gingko Press, Inc, 2016.
- PROUST, MARCEL. (1913). *Por el camino de Swann. volumen 1.* Barcelona: Ediciones Orbis S.A., 1982. Traducción de Pedro Salinas.
- RANCIÈRE, JACQUES. (2000). *El reparto de lo sensible. Estética y política.* Santiago de Chile: LOM, 2009.
- RANCIÈRE, JAQUES. (2009). *El destino de las imágenes.* Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011. Traducción de M. Gajdowski.
- RAPPAPORT, ROY A. (2001). *Ritual y religión en la formación de la humanidad.* Madrid: Ediciones Akal, 2016. Traducción de Sabino Perea.
- ROJAS, SERGIO. 2015. *Profunda superficie: Memoria de lo cotidiano en la literatura chilena.* REVISTA CHILENA de Literatura abril 2015, Número 89.
- ROJAS, SERGIO. *El arte agotado. Magnitudes y representaciones de lo contemporáneo.* Santiago: Sangría Editora, 2012.
- ROJAS, SERGIO. *Las obras y sus relatos III.* Santiago de Chile: Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 2017.
- SALINERO RATES, STELLA Y SALINERO RATES, MÓNICA. 2014. *El Taller de Diseño Integrado (1968-1973): una experiencia de trabajo colaborativo en la escena artística chilena.* Aisthesis, 2014, n. 56.
- SENNETT, RICHARD. (2008). *El artesano.* Barcelona: Editorial Anagrama, S. A., 2009. Traducción: Marco Aurelio Galmarini.
- SIBILIA, PAULA. *La intimidad como espectáculo.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008. Traducción de Paula Sibilia y Rodrigo Fernández Labriola.
- SILVA PEDRAZA, CARLOS HUGO. (2017). *Revisitando el centro histórico de Santiago. El rol del patrimonio urbano en iniciativas y planes revisados en tres periodos clave (1872-2015).* (Tesis de Magíster en Desarrollo Urbano). Pontificia Universidad Católica de Chile.
- SINGLETON, KATE. *Ceramics : Contemporary Artists Working in Clay.* California, United States: CHRONICLE BOOKS, 2016.

SIMONDON, GILBERT. (1958). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo libros, 2008. Traducción Margarita Martínez y Pablo Rodríguez.

SONTAG, SUSAN. *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara S.A., 1996.

STEINER, GEORGE. *La poesía del pensamiento. Del helenismo a Celan*. Madrid: Ediciones Siruela S.A., 2012.

TEILLIER, JORGE. (1957). *Para Ángeles y Gorriones*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1996.

TEILLIER, JORGE. *Nostalgia de la Tierra*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2013.

TERE BADIA; JORGE LUIS MARZO Y JOANA MASÓ (eds). *No es lo más natural. Escritos y trabajos de Octavi Comeron (1965-2013)*. Barcelona: GREDITS-BAU, 2014.

TODOROV, TZEVEAN. *Teorías del símbolo*. Caracas: Monte Ávila editores, 1993. Traducción de Francisco Rivera.

TODOROV, TZVETAN. *Vivir solos juntos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011. Traducción de Noemí Sobregués Arias.

TROELTSCH, ERNST. *El protestantismo y el mundo moderno*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1979.

TUAN, YU-FU. *Cosmos y hogar: Un punto de vista cosmopolita*. Barcelona: Melusina, 2005. Traducción de Ana Duque de Vega.

TURNER, ANDERSON. *Ceramic Sculpture : Inspiring Techniques*. United States: American Ceramic Society, 2009.

TWOMEY, CLARE. . *Why I Create. Exploring the inspirations and attitudes of artists working with clay and ceramic, featured in Vitamin C*. Phaidon News, 2017.

VERA MANRÍQUEZ, RODRIGO. (2013). *Del mural de Peñaflores al metro de Santiago: sesenta años de mosaico vítreo en Chile*. *Arte y Ciudad - Revista de Investigación* 2013 (Junio) n° 3 (I) Extraordinario, 439-454.

VILA-MATAS, ENRIQUE. *París no se acaba nunca*. Barcelona: Editorial Anagrama S.A., 2003.

WAJCMAN, GÉRARD. *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001. Traducción de Irene Agoff.

WARBURG, ABY. *El ritual de la serpiente*. México D.F.: Editorial Sexto Piso S.A. de C.V., 2004. Traducción: Joaquín Etorena Homaeche.

WICK, RAINER. (1982). *Pedagogía de la Bauhaus*. Segunda Edición. Madrid: Alianza Editorial, 1993. Traducción de Belén Bas Álvarez.

WITTGENSTEIN, LUDWIG. (1921). *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.

ZAMORANO PÉREZ, PEDRO EMILIO; CORTÉS LÓPEZ, CLAUDIO. (2007). *Muralismo en Chile: texto y contexto de su discurso estético*. *Revista Universum* N° 22 Vol.2: 254-274, 2007.

Sitios de Internet Consultados

- GÓMEZ, LOURDES. (2003). Grayson Perry logra que el Turner sea por primera vez para un ceramista. 8 de diciembre de 2003, El País. [en línea] <https://elpais.com/diario/2003/12/08/cultura/1070838004_850215.html> [consulta: 3 mayo 2018].
- FILOSOFÍA EN ESPAÑOL (s.f.). Ramón Fernández. Carta abierta a André Gide. Carta traducida y aparecida en el número 3 de la Revista española Nueva cultura, publicada en Valencia en marzo de 1935. [en línea] <<http://www.filosofia.org/hem/193/ncu/n03p05.htm>> [consulta: 02 enero 2018].
- MACGREGOR, NEIL. (2012). Vasija Jōmon. *En: La historia del mundo en 100 objetos*. Madrid: Debate Editorial, 2012. Obtenido de: <https://www.amazon.com/historia-del-mundo-objetos-Spanish-ebook/dp/B009NLSSDS>
- GHOSH, PALLAB. (2012). La cerámica más antigua del mundo. 29 junio 2012, BBC Mundo noticias. [en línea] <https://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/06/120628_ceramica_antigua_china_cocina_alcohol_jgc> [consulta: 21 septiembre 2018].
- GIANNINI IÑIGUEZ, HUMBERTO. (s.f.). El mito de la autenticidad. Ediciones de la Universidad de Chile, 1968 [en línea] <<http://libros.uchile.cl/428>> [consulta: 24 de octubre 2018].
- MUSEO DE LA CIUDAD DE TOKAMACHI. [en línea] <<http://www.tokamachi-museum.jp/english/>> [consulta: 24 de octubre 2018].
- PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE. (s.f.). Cerámica de Pomaire. Programa de Artesanía de la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile. [en línea] <<http://www7.uc.cl/faba/ARTESANIA/PIEZAS/Chile7.html>> [consulta: 06 agosto 2018].
- GONZÁLEZ, PAOLA. (2016). La tradición de arte chamánico shipibo-conibo (amazonía peruana) y su relación con la cultura diaguita chilena. Santiago de Chile, Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino Vol. 21, No 1, 2016, pp. 27-47. [en línea] <<https://scielo.conicyt.cl/pdf/bmchap/v21n1/art03.pdf>> [consulta: 26 abril 2018].
- SCHWARTZ, JORGE. (2005). Modernismo revisitado: la Caja modernista. Universidad Autónoma Metropolitana. [en línea] <http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/83_dic_ene_2005/casa_del_tiempo_num83_35_42.pdf> [consulta: 25 septiembre 2018].
- FANALOZA. (s.f.). Corporativo. Fanaloza. [en línea] <<https://www.fanaloza.cl/corporativo/>> [consulta: 27 septiembre 2018].
- MUSEU CERÁMICA MANISES (s.f.). Catálogos Bienal Internacional de Cerámica de Manises. [en línea] <<http://www.manises.es/es/ayto/museos/mcm/bienal/catalogo>> [consulta: 27 septiembre 2018].
- UNIVERSIDAD DE PLAYA ANCHA. (2016). Seleccionan y premian obras que darán vida a la X Bienal de Cerámica UPLA. [en línea] <<http://www.upla.cl/noticias/2016/07/05/seleccionan-y-premian-obras-que-daran-vida-a-la-x-bienal-de-ceramica-upla/>> [consulta: 27 septiembre 2018].
- ROTAS DA CERÂMICA (s.f.). Página de Facebook de Rotas Da Cerâmica. [en línea] <<https://www.facebook.com/Rotas-da-Cerâmica-113564495358584>> [consulta: 27 septiembre 2018].

CERAMIC ARTISTS GALLERY
CATALOGS (s.f.).
Página de Facebook de Ceramic Artists
Gallery Catalogs.
[en línea] <<https://www.facebook.com/cgcatalog/>> [consulta: 27 septiembre 2018].

CERÁMICA CONTEMPORÁNEA LCG
(s.f.).
Página de Facebook de Cerámica
Contemporánea Lcg,
[en línea] <<https://www.facebook.com/Cerámica-Contemporánea-LCG-480388805416470/>> [consulta: 27 septiembre 2018].

MUSEO INTERNAZIONALE DELLE
CERAMICHE IN FAENZA. (s.f.).
Página de Facebook de Museo
Internazionale Delle Ceramiche In Faenza.
[en línea] <<https://www.facebook.com/micfaenza/>> [consulta: 27 septiembre 2018].

ACADÉMIE INTERNATIONALE DE LA
CÉRAMIQUE. (s.f.).
[en línea] <<http://www.aic-iac.org>>
[consulta: 27 septiembre 2018].

CERAMIC ARTS NETWORK. (s.f.).
[en línea] <<https://ceramicartsnetwork.org>> [consulta: 27 septiembre 2018].

REVISTA ESTEKA. (s.f.).
Huara Huara. Taller de Cerámica.
[en línea] <<http://www.huarahuara.cl/esteka.php>> [consulta: 27 septiembre 2018].

REVISTA INTERNACIONAL CERÁMICA.
(s.f.).
[en línea] <<http://www.revistaceramica.com>> [consulta: 27 septiembre 2018].

DUCHAMP, MARCEL.
The creative act (1957). Grabación de audio.
[en línea] Brooklyn, NY, United States.
<<https://soundcloud.com/brainpicker/marcel-duchamp-the-creative-act>> [consulta: 03 agosto 2018].

MONOSKOP. (s.f.).
Marcel Duchamp. "The Richard Mutte
Case", Blindman, n° 2, mayo, 1917, p. 5.
[en línea] <https://monoskop.org/images/6/6f/The_Blind_Man_2_May_1917.pdf> [consulta: 17 junio 2018].

LALULULATV. (2016).
Gabriel Orozco (sub esp). 5 de julio de 2016.
[en línea] <<https://www.youtube.com/watch?v=Q1RvZjP7j0>> [consulta: 17 junio 2018].

ART21. (2003).
Gabriel Orozco. Thinking with Clay.
Production still from the "Art in the
Twenty-First Century" Season 2
episode, "Loss & Desire," 2003. Segment:
Gabriel Orozco.
[en línea] <<https://art21.org/read/gabriel-orozco-thinking-withclay/>> [consulta: 15 julio 2018].

ZAMORANO PÉREZ, PEDRO EMILIO;
CORTÉS LÓPEZ, CLAUDIO. (2007).
*Muralismo en Chile: texto y contexto de su discurso
estético*. Revista Universum N° 22 Vol.2: 254-
274, 2007. [en línea] <<http://www.redalyc.org/pdf/650/65027764017.pdf>> [consulta: 30 de septiembre 2018].

SALINERO RATES, STELLA Y SALINERO
RATES, MÓNICA. (2014).
El Taller de Diseño Integrado (1968-1973):
una experiencia de trabajo colaborativo en
la escena artística chilena. Aisthesis, 2014,
n. 56.
[en línea] <<https://scielo.conicyt.cl/pdf/aisthesis/n56/art09.pdf>> [consulta: 11 julio 2018].

SILVA PEDRAZA, CARLOS HUGO. (2017).
*Revisitando el centro histórico de Santiago. El
rol del patrimonio urbano en iniciativas y planes
revisados en tres periodos clave (1872-2015)*.
(Tesis de Magíster en Desarrollo Urbano).
Pontificia Universidad Católica de Chile.
[en línea] <http://estudiosurbanos.uc.cl/images/tesis/2017/MDU_CSilva.pdf>
[consulta: 30 de septiembre 2018].

VERA MANRÍQUEZ, RODRIGO. (2013).
*Del mural de Peñaflor al metro de Santiago:
sesenta años de mosaico vítreo en Chile*. Arte
y Ciudad - Revista de Investigación 2013
(Junio) n° 3 (I) Extraordinario, 439-454. [en
línea] <<https://docplayer.es/32524364-Del-mural-de-penaflor-al-metro-de-santiago-sesenta-anos-de-mosaico-vitreo-en-chile.html>> [consulta: 30 septiembre 2018].

- PHAIDON NEWS. (2017).
Clare Twomey. Why I Create. Exploring the inspirations and attitudes of artists working with clay and ceramic, featured in Vitamin C.
[en línea] <<http://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2017/september/20/clare-twomey-why-i-create/>> [consulta: 25 agosto 2018].
- CERAWIKI. (s.f.).
Kintsugi.
[en línea] <<http://ceramica.wikia.com/wiki/Kintsugi>> [consulta: 13 junio 2018].
- UNIVERSIDAD DE CHILE. (2009).
Iniciativa Bicentenario JGM. Proyecto Plan Maestro del Campus Juan Gómez Millas.
[en línea] <<http://www.uchile.cl/portal/presentacion/iniciativa-bicentenario-jgm/presentacion/50791/proyectoplan-maestro-del-campus-juan-gomez-millas>> [consulta: 17 de mayo 2018].
- CERAWIKI. (s.f.).
Mayólica.
[en línea] <<http://ceramica.wikia.com/wiki/Mayolica>> [consulta: 13 junio 2018].
- CECULA, MAREK. (s.f.).
Art Proyect 79. La Jola Curitiba, Parana, Brazil, 1979.
[en línea] <http://www.ceculamarek.com/sites/art_works.php> [consulta: 09 septiembre 2018].
- BRAVO HERRERA, FERNANDO. (2003-06).
Caso Lozapenco S.A. Facultad de Economía y negocios de Universidad de Chile.
[en línea] <<http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/127316/%287%29%20Lozapenco..pdf?sequence=1&isAllowed=y>> [consulta: 17 mayo 2018].
- LIPCOVICH, PEDRO. (2010).
Actualmente rige un capitalismo social y del deseo. 20 de diciembre de 2010, Diario Página 12.
[en línea] <<https://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-158972-2010-12-20.html>> [consulta: 9 julio 2018].
- SILVA D'ANDREA, DARÍO. (2018).
La historia del rey Augusto II el Fuerte y su fábrica de porcelana. 23 de julio de 2018, Secretos Cortesanos.
[en línea] <<https://secretoscortesanos.com/2018/07/23/la-historia-del-rey-augusto-ii-el-fuerte-y-su-fabrica-de-porcelana/>> [consulta: 19 junio 2018].
- CERAWIKI. (s.f.).
Porcelana de huesos.
[en línea] <http://ceramica.wikia.com/wiki/Porcelana_de_huesos> [consulta: 13 mayo 2018].
- PERAN, MARTÍ. (s.f.).
After landscape, ciudades copiadas.
[en línea] <<https://www.martiperan.net/projects.php?id=33>> [consulta: 10 abril 2018].
- PORTANOVA, JOSEPH J. (s.f.).
Porcelain, The Willow Pattern, and Chinoiserie. New York University.
[en línea] <<http://www.nyu.edu/projects/mediamosaic/madeinchina/pdf/Portanova.pdf>> [consulta: 19 septiembre 2018].
- BULHÕES, MARIA AMELIA. (2004).
Lo imaginario del Arte: Mitos y ritos en tiempos contemporáneos. Teoría del Arte, Santiago, v. 11, p. 63-81, 2004.
[en línea] <<https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/download/39981/41550/>> [consulta: 5 septiembre 2018].
- ROJAS, SERGIO. (2015).
Profunda superficie: Memoria de lo cotidiano en la literatura chilena. Revista Chilena de Literatura abril 2015, Número 89, 231-256.
[en línea] <<http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/138122/Profunda-superficie.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> [Consulta: 23 junio 2018].
- ECURED. (s.f.).
Fotografía esteno-peica.
[en línea] <https://www.ecured.cu/Fotografia_esteno-peica> [consulta: 21 junio 2018].

MONTIEL ÁLVAREZ, TERESA. (2014). Eugène Atget, el fotógrafo que sólo quería ser documentalista. Iberian. Revista Digital de Historia. Nº 9 Enero/Abril 2014. [en línea] <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4756414>> [consulta: 7 julio 2018].

MEMORIA CHILENA. (s.f.). Tierra para el que la trabaja. La Reforma Agraria (1962-1973). Biblioteca Nacional De Chile.

[en línea] <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3536.html>> [consulta: 4 septiembre 2018].

UNIVERSIDAD DE CHILE. (s.f.). Jorge Teillier. Sentados frente al fuego. Para Ángeles y Gorriones, 1956. [en línea] <<http://www.uchile.cl/cultura/teillier/antologia/angelesygorriones/6.html>> [Consulta: 2 septiembre 2018].

Índice Onomástico

- A**ceituno, Roberto. 124, 132
Acevedo Guerra, Jorge. 61
Acha, Juan. 45, 54
Adorno, Theodor. 54, 57
Agamben, Giorgio. 18, 21-22, 52, 63, 108, 161, 163
Alejandro Magno. 38
Arendt, Hannah. 33, 34
Arfuch, Leonor. 129, 130-134
Arias, Virginio. 26
Aristóteles. 130, 142
Ast, Friedrich. 97
Atget, Eugène. 126
Augé, Marc. 11, 45, 49, 90, 113, 145, 152, 161, 162
Augusto II de Sajonia. 17, 19, 103, 105
- B**achelard, Gaston. 87, 102, 114, 127, 132, 135, 137, 139-140, 157
Balmes, José. 69
Barceló, Miquel. 63
Barra, Sergio. 46
Barthes, Roland. 117, 122
Baudelaire, Charles. 21, 35
Baudrillard, Jean. 10, 15, 43, 76, 78-79, 96-99, 101, 138, 154
Bauman, Zygmunt. 91, 152
Benavente Crisosto, Roberto. 47, 119, 121
Benjamin y Fer, Briony. 63
Benjamin, Walter. 22, 23, 29, 57, 58-59, 66, 72, 75, 111, 134
Boltanski, Christian. 88
Borges, Jorge Luis. 115
Böttger, Johann Friedrich. 17, 19, 104-105
- Bourdieu, Pierre. 22, 30, 32, 35
Bourriaud, Nicolas. 146
Bravo Carreño, Mauricio. 23, 25, 77
Bravo Herrera, Fernando. 101
Brymer Jones, Keith. 51
Browning, Robert. 37
Brunelleschi. 39, 42
Buchloh, Benjamin. 63-66
Bulhões, Maria Amélia. 122
Bürger, Peter. 56-57
Burke, Edmund. 131, 133
- C**alderón, Emilio. 104
Carlos VII de Nápoles. 18
Carlota de Mecklemburgo-Strelitz. 18
Cartes, Elva. 46
Casasempere, Fernando. 63
Castillo Espinoza, Eduardo. 26, 30.
Cherubini, Nicole. 150-151
Chesneau Du Marsais, César. 77
Chillida, Eduardo. 10
Cicerón. 77
Cleopatra VII. 38
Colombres, Adolfo. 43, 45, 46, 52, 54
Cooper, Emmanuel. 51
Comeron, Octavi. 26, 33, 36, 66
Cortés López, Claudio. 71
Creswell Bell, Amber. 51
- D**anta, Arthur C. 10, 126
- Daza Osorio, Fernando. 71
De Brunswick-Wolfenbüttel, Juana María. 18
De Waal, Edmund. 63, 103, 148, 149
DeLanda, Manel. 38
Deleuze, Gilles. 102, 103, 105, 111, 114
Déotte, Jean-Louis. 72-74, 111
Dewey, John. 140
Díaz Hernández, Juan. 41
Díaz, Genaro. 46
Drouet, Minou. 117
Duchamp, Marcel. 56-62, 69, 111
- E**arle, Joe. 51
Escobar, Ticio. 43, 45-46, 52
- F**ederico I. 104
Fernández Chiti, Jorge. 68, 142, 153
Fernández, Manuel Salustio. 30
Fernandez, Ramon. 33
Fischer, Nicolas, 20.
Fisher, Ernst. 36
Fleck, Robert. 162
Fontaine, y Jean-Jospeh. 20
Foucault, Michael. 42, 91, 103
Frei Montalva, Eduardo. 129
Freud, Sigmund. 124
- G**adamer, Hans-Georg. 17, 24, 76, 101
Galende, Federico. 29, 57
Gallardo, Luz. 46

- Gallardo Saint-Jean, Ximena. 43
- García, Edith. 51
- Germany, Margarita. 41
- Gerz, Jochen. 111
- Giannini, Humberto. 38, 67, 125-126 135
- Gide, André. 33
- Goethe, Johann Wolfgang von. 96
- Goldsworthy, Andy. 63, 145, 147
- Gombrich, Ernst H. 37, 42
- Gómez, Lourdes. 11
- González, Vladimir. 46
- Graw, Isabelle. 21, 22, 35
- Greenberg, Clement. 72
- Gretsch, Herrmann. 28
- Gropius, Walter. 29, 30, 33
- Guattari, Félix. 102, 105, 111, 114
- H**an, Byung-Chul. 26, 108, 133, 153-154, 158
- Hane, Mikiso. 37
- Hausmann, Karl. 28
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 10, 124
- Heidegger, Martin. 10, 17, 24, 61, 62, 76, 135
- Hong, Chang. 119
- Honneth, Axel. 54
- Hosono, Hitomi. 53
- Hussein, Saddam. 39
- Huyssen, Andreas. 57
- I**báñez del Campo, Carlos. 26
- Inostroza, María Ester. 46
- Isamitt, Carlos. 26
- J**ameson, Frederic. 36
- Johnson, Samuel. 145
- Jorge III del Reino Unido. 18
- K**aner, Simon. 37
- Kant, Immanuel. 18, 22, 73
- Kapoor, Anish. 63
- Kawara, On. 159
- Klee, Paul. 111
- Krauss, Rosalind E. 60, 62
- Kuspit, Donald. 57, 59, 61
- L**acourt Ojeda, Roberto. 41
- Latour, Bruno. 69, 98
- Lazzarato, Maurizio. 36, 102
- Le Bot, Marc. 122
- Leach, Edmund. 116
- Lee Satish Tang, Brendan. 150-151
- Lefebvre, Henri. 42, 87
- Leuilliot, Paul. 124-125
- Lévi-Strauss, Claude. 69, 140
- Liessmann, Konrad Paul. 11
- Lihn, Enrique. 132
- Liimatainen, Matías. 150-151
- Lilley, Clare. 51
- Lipcovich, Pedro. 102
- López, Luis. 46
- Luca della Robbia. 39
- Luis XV. 18
- M**acGregor, Neil. 37-38
- Madame de Pompadour. 18
- Maderuelo, Javier. 63
- Malevich, Kasimir Severinovich. 28, 111
- Malraux, A. 41
- Marchán Fiz, Simón. 36, 49
- Marks, Grete. 28
- Márquez Ochoa, Boris. 41, 46-47
- Martínez Bonati, Eduardo. 71
- Martínez, Juan Luis. 136
- Marx, Karl. 17-18, 21-22, 35, 54
- Matta-Clark, Gordon. 92
- Mattison, Steve. 108
- Mayol, Pierre. 125-126
- Mccurdy, Jennifer. 53
- Mills, Maureen. 51
- Minton, Thomas. 119, 121
- Mistral, Gabriela. 71
- Montalba, Rebeca. 46
- Montiel Álvarez, Teresa. 126
- Moraga, Raúl. 46
- Moritz, Karl Philipp. 96
- Morris, William. 42
- Morse, Edward S. 37
- Mosquera, Gerardo. 56, 90, 94
- N**akashima, Harumi. 53
- Noé. 38
- Noguera, Pere. 63
- O**ldenburg, Claes. 63
- Oñate, Ana. 46
- Orozco, Gabriel. 63-67
- Ortúzar, Carlos. 71
- Oyarzún, Pablo. 59, 124, 131, 133
- P**alma Matus, Feliciano. 41, 48, 101
- Panofsky, Erwin. 149-150
- Paredes Rojas, Rafael. 41-42
- Peled, Zemer. 53
- Peran, Martí. 111, 113
- Perry, Grayson. 11, 63, 150-151
- Pinochet, Augusto. 26
- Platón. 67
- Polo, Marco. 148
- Portanova, Joseph J. 119
- Posavac K., Vladimir. 47

Proust, Marcel. 136
Pseudo-Longino. 124

Qin Shi Huang. 39-40
Quiroz, Sonia. 46

R. Mutt. 56, 60-61
Ramírez, Pablo. 26
Rancière, Jacques. 72-74
Rappaport, Roy A. 115-118
Reina Ulrika Eleonora de Suecia. 104
Riera, Lourdes. 53
Riquelme, Hernán. 46
Robin, Régine. 134
Rojas, Sergio. 11, 25, 45, 57-59, 88-90, 96, 114, 117, 125, 130, 132, 134, 138, 141-142, 145, 149-150, 154-155, 157
Romero, Carlos. 46
Ruskin, John. 42

Sanhueza, Ivana. 46
Sanming, Han. 111, 113
Schlegel, Friedrich. 134
Schnabel, Julian. 69, 70
Sennett, Richard. 33-35, 66

Sibilia, Paula. 138, 143
Silva D'Andrea, Darío. 105
Silva Pedraza, Carlos Hugo. 71
Simondon, Gilbert. 43, 68, 75-77
Singleton, Kate. 51
Smith, George. 38
Sontag, Susan. 69
Steiner, George. 163
Stendhal. 138
Stieglitz, Alfred. 56

Tápies, Antoni. 69
Teillier, Jorge. 85, 155
Todorov, Tzvetan. 77-78, 96-97, 100-101, 138-139
Troeltsch, Ernst. 117-118
Tschirnhaus, Ehrenfried
Walther von. 17, 103-105
Tuan, Yu-Fu. 137
Turner, Anderson. 51
Twombly, Cy. 108
Twomey, Clare. 63, 81, 106-107, 145-147

Vasari, Giorgio. 39

Vásquez, Iván. 46
Vera, Adolfo. 74
Vera Manríquez, Rodrigo. 71
Vergara Grez, Ramón. 71
Vial, Iván. 71
Vila-Matas, Enrique. 124
Villar Rojas, Adrián. 63, 145, 147
Voukos, Peter. 63

Wajcman, Gerard. 57, 111
Warburg, Aby. 115-116
Warhol, Andy. 126
Wedgwood, Josiah. 18, 20, 50, 146
WeiWei, Ai. 63, 106-107, 150-152
Wildenhain, Marguerite. 28
Wittgenstein, Ludwig. 163

Xiaoping, Deng. 107

Zamorano Pérez, Pedro Emilio. 71
Zhangke, Jia. 111